

COURS
D'ARCHÉOLOGIE
SACRÉE.

Langres, le 15 juillet 1854.

Mon cher Abbé,

Quoique je n'aie pu que parcourir quelques chapitres de votre intéressant ouvrage sur l'*Archéologie sacrée*, ce simple aperçu a suffi pour me donner la conviction qu'il ne pourrait manquer d'être favorablement accueilli non seulement par le clergé, auquel il sera aussi utile qu'agréable, mais encore par tous ceux qui aiment à s'occuper des antiquités religieuses, et qui attachent du prix à ce qui concerne l'*Art chrétien*. C'est en applaudissant à vos efforts et à vos laborieuses recherches, c'est en louant sincèrement votre travail pour le fond et pour la forme, c'est en vous félicitant vous-même de l'usage que vous faites de votre talent que non-seulement je vous permets de publier votre livre, mais que je vous engage même à le faire.

Recevez, etc.

† JEAN, Évêque de Langres.

A Mgr PARISIS, Évêque d'Arras.

MONSEIGNEUR,

Vous avez daigné honorer de votre approbation la première partie de ce Cours d'Archéologie, entrepris sous vos auspices. En vous priant de recevoir l'hommage de celle-ci, je ne fais que remplir un devoir.

A qui, d'ailleurs, dédierais-je mieux un ouvrage de ce genre qu'à un Prélat éminent et qui a puissamment contribué à la réhabilitation de l'Art chrétien en France.

Daignez agréer le témoignage du profond respect et de la vive reconnaissance avec lesquels j'ai l'honneur d'être,

MONSEIGNEUR,

De Votre Grandeur,

Le très-humble et très-obéissant serviteur.

L. GODARD. prêtre.

AVERTISSEMENT.

Une absence prolongée hors de France a retardé l'apparition de cette seconde partie de mon Cours d'Archéologie sacrée; mais j'aurai mis du moins à profit mes voyages pour l'enrichir de certaines notions que la vue des monuments eux-mêmes donne mieux que les livres. La première partie étudie les monuments de tous les âges sous le rapport de l'architecture; chacune des phases de l'art est mise en rapport avec l'état social qui lui correspond et qui l'explique. Ce volume est complété par un traité d'esthétique et une exposition du symbolisme des Églises d'après la tradition chrétienne. Celui-ci embrasse les arts accessoires de l'architecture, les monuments accessoires et le mobilier des églises, la cloche et l'orgue, l'iconographie et le chant liturgique. En accordant une assez large place au chant de l'Église, j'ai agrandi le cercle dans lequel se sont renfermés les archéologues : j'ai cru qu'il était bon de ne laisser de côté aucun des arts qui servent au culte catholique.

TABLE DES MATIÈRES.

CHAP. I. ARTS ACCESSOIRES DE L'ARCHITECTURE.

§ I. De la statuaire .... page 1
§ II. De la peinture 31
§ III. Mosaïque et carrelage 70
§ IV. La peinture sur verre 84
§ V. Des émaux et de l'orfévrerie 112
§ VI. Anciennes étoffes et tapisseries 127

CHAP. II. MONUMENTS ACCESSOIRES DES ÉGLISES.

§ I. De l'autel 144
§ II. Dépendances du sanctuaire et du chœur. — Boiseries d'églises 171
§ III. Baptistères et fonts baptismaux 194
§ IV. Sépultures et tombeaux 206
§ V. Vases sacrés. — Dyptiques 237
§ VI. Des vêtements liturgiques 275

CHAP. III. INSTRUMENTS DE MUSIQUE 328

§ I. Des cloches 329
§ II. De l'orgue 345

CHAP. IV. ICONOGRAPHIE.

§ I. De l'iconographie en général 380
§ II. Hiéroglyphique chrétienne des premiers siècles. 394
§ III. Des signes iconographiques 410
§ IV. Iconographie des personnes divines 418
§ V. Iconographie des saints 433
§ VI. Suite des images des saints 456
§ VII. Compositions diverses 486

CHANT LITURGIQUE 499

§ I. Formation des gammes ou modes du plain-chant. 500
§ II. La solmisation 513
§ III. Notation 518
§ IV. Rhythme et mesure. — Accentuation 532
§ V. Harmonie 540
§ VI. Plain-chant et musique 549
§ VII. Chants religieux en langue vulgaire 560

APPENDICE 576

ARCHÉOLOGIE SACRÉE.

1. — ARTS ACCESSOIRES DE L'ARCHITECTURE.

§ 1er.

DE LA STATUAIRE.

SOMMAIRE. — Origine de la statuaire. — Matière des statues. — Statuaire chez les Hébreux, chez les Egyptiens, les Grecs et les Romains. — Statuaire chrétienne des premiers siècles, chez les Orientaux — Législation du Coran sur les images. — Statuaire au moyen-âge. — Des colosses. — De la peinture unie à la statuaire. — Conseils touchant la statuaire des églises.

Nous abordons par la sculpture l'étude des arts que l'archéologue peut considérer comme auxiliaires ou accessoires de l'architecture. En laissant de côté la sculpture d'ornement, qui est la partie la moins élevée de l'art de sculpter, et qui est intimement liée à l'art de bâtir, on doit reconnaître une association naturelle entre l'architecture et la statuaire. L'exécution mécanique, les matériaux employés par l'une et par l'autre offrent beaucoup d'analogie. Soit que nous considérions la statuaire lorsqu'elle représente de pleine épaisseur et isolée une figure d'être animé, soit

que nous l'envisagions dans la sculpture des figures en simple relief, elle s'allie aux édifices pour en compléter la décoration et en déterminer la destination ; parfois même elle perd toute indépendance et se subordonne entièrement au dessein de l'architecte : c'est un caractère que l'on observe spécialement en Égypte et dans les grandes églises ogivales.

Les deux arts se donnent la main. Cependant ils ne doivent pas leur origine précisément aux mêmes causes. La nécessité de pourvoir aux besoins de sa nature a déterminé l'homme à se construire un abri. Le goût de l'ordre et de la symétrie, qui est inné en lui comme la tendance à l'imitation, fit naître et se développer graduellement, dans ses ouvrages, l'élément de la beauté, condition essentielle de l'art. Il fut sans doute attiré dès le commencement vers l'imitation des êtres organisés, et en particulier de la forme humaine ; mais il répondait alors à une idée morale et à un entraînement moins impérieux de sa nature.

Winckelmann a pensé que l'on modela longtemps en terre, avant de rien dessiner sur une superficie plane. La conception du dessin suppose, en effet, de prime-abord des idées plus purement métaphysiques ; mais cette conception n'est-elle pas elle-même impliquée dans l'œuvre de celui qui modèle avec l'intention d'imiter ? D'ailleurs un fait quotidien résout la question : les enfants dessinent grossièrement comme par instinct. On ne voit point qu'ils soient également conduits à modeler, en pressant entre leurs doigts quelque substance molle, dans un but d'imitation.

Chercher à constater par l'histoire les manifestations primitives de l'art du sculpteur, ce serait poursuivre une chimère. Il faut se borner aux déductions qui sortent de la connaissance philosophique du développement de l'homme.

La nécessité, mère de l'industrie, l'amena sans doute à modeler l'argile en forme de vases. La nature même lui offrait de fréquents exemples du moule, par les matières d'une faible consistance qui prenaient la figure des cavités creusées dans les corps durs et compactes. Sa propre nature éveillait en lui la pensée d'imiter les reliefs des objets placés sous ses yeux. Il le fit d'abord sur des matières que sa main pétrissait; puis il rechercha des substances qui donnassent à ses ouvrages des garanties de durée et de solidité, passant ainsi de la terre au bois, aux marbres et aux métaux. Pour les types à reproduire, il a dû s'arrêter de bonne heure sur ceux qui l'intéressaient davantage au point de vue des affections morales comme à celui de l'utilité matérielle, et conséquemment il ébaucha bientôt la statue.

Ouvrons les annales des peuples; si loin que nos regards plongent dans la nuit des temps, ils découvrent l'homme en possession de ces arts divers. Éliézer offre à Rebecca des vases d'or et d'argent et des pendants d'oreilles; Juda donne en gage à Thamar son bracelet et son anneau. La force du terme hébreu semble indiquer ici un cachet gravé. Les téraphims que Rachel dérobe à son père étaient probablement des statuettes qui servaient comme de talismans. Les Hébreux élèvent au désert l'idole du veau d'or, et Moïse leur dit : *Vos enim nostis quomodo habitaverimus in terrâ Ægypti et quomodo transierimus per medium nationum, quas transeuntes vidistis abominationes et sordes, id est idola eorum lignum et lapidem, argentum et aurum quœ colebant.* Les chérubins d'or qui accompagnaient l'arche d'alliance et l'ombrageaient de leurs ailes accusent un art avancé.

S'il est vrai que les matières de peu de consistance furent d'abord employées pour la statuaire, on doit reconnaître

que l'on passa sans trop de retard à l'usage des matières les plus diverses et les plus dures : la Bible, Homère, Diodore de Sicile, Pline et Pausanias qui a soin de mentionner celle des ouvrages dont il parle, en fournissent les preuves. Je me contente de signaler une particularité remarquable dans l'emploi simultané des pierres et des métaux pour une même statue. On nommait *acrolithi*, chez les anciens, les statues dont la tête, les mains, les pieds étaient de marbre, et le corps de bois ou de bronze. Caylus établit que les Grecs n'ont pas dédaigné le bois, alors même que les arts étaient à leur apogée. Il cite des exemples de l'emploi du plâtre, de la pierre, de l'or, de l'argent, de l'or mêlé à l'ivoire, au bronze et au marbre. Il a découvert dans ses recherches des statues en plaques de fer liées au moyen de clous. Cicéron, par une lettre à son ami Atticus, lui demande un Mercure de marbre à tête de bronze. Le marbre blanc a été la matière de prédilection pour les Grecs et les Romains. Ils n'ont rien épargné pour satisfaire ce goût si heureux et si noble, partout où s'étendit leur empire. On a peine à concevoir comment ils ont pu admettre en même temps, pour les statues, les marbres veinés et de diverses couleurs. Les Égyptiens ont sculpté les granits. Le grand siècle de leur statuaire, le XVIe avant J.-C., a laissé une superbe statue de Sésostris, en granit noir (1.) On lit, dans Clément d'Alexandrie, la description d'une statue exécutée par ordre de ce roi, composée de métaux et de pierres précieuses, et reflétant une couleur bleu-céleste. Cela présente les apparences d'une fable. Au milieu des ruines de Julia-Cæsarea (Cherchell), j'ai remar-

---

(1) Champollion-Figeac, *Traité élém. d'arch.*

qué les restes d'une belle statue égyptienne de porphyre noir, accompagnée d'hiéroglyphes.

Aux premiers siècles de notre ère, le marbre blanc est généralement adopté pour les sarcophages ornés de bas-reliefs, auxquels se borne la sculpture chrétienne. Durant la période latine, la statuaire souffre de la décadence de l'art. Cependant, la statue équestre de Théodoric, ce roi que nous ne pouvons appeler barbare, brille en bronze doré sur la place publique de Milan. S. Grégoire de Tours mentionne des sculptures en bois, et le livre d'Anastase-le-Bibliothécaire, sous le règne de Pépin, des statues d'or et d'argent. Le moyen-âge sculpte la pierre et le bois de chêne. En dehors des ouvrages d'orfévrerie (1), il s'attache peu à la richesse, à la perfection de la matière. D'ailleurs, la peinture et les incrustations brillantes y suppléaient. On accorda plus d'importance à la finesse et au poli des marbres, à mesure que la statuaire s'affranchit de l'architecture. Depuis la Renaissance, il n'est pour ainsi dire aucune matière fusible, ductible, se prêtant au travail du ciseau et au moulage, qui n'ait servi au sculpteur. Nous le dirons tout-à-l'heure, la fécondité industrielle de notre temps a engendré, sous ce rapport, des abus déplorables que l'archéologie doit combattre, pour la dignité de l'art et des monuments religieux.

L'Italie, suivant en cela ses traditions propres, donna toujours au marbre une préférence que les contrées où

(1) Nous devons faire cette distinction; car, pendant tout le moyen-âge, l'orfévrerie religieuse s'exerça sur les matières les plus rares. Les statuettes d'or, d'argent, d'ivoire sont communes.
Au reste nous reviendrons bientôt sur cet art pour lequel le moyen-âge n'a pas à redouter la comparaison avec les siècles modernes.

fleurit l'architecture ogivale lui refusèrent. Celles-ci l'employèrent cependant volontiers dans les tombeaux.

Après avoir examiné l'origine et la matière des statues, voyons quel usage en a été fait, au point de vue religieux, chez les Anciens et depuis le christianisme.

On lit dans l'Exode : *Non facies tibi sculptile, neque omnem similitudinem quæ est in cœlo desuper, et quæ in terrâ deorsum, nec eorum quæ sunt in aquis sub terrâ. Non adorabis ea neque coles.* Ce serait mal interpréter ce passage que d'y voir une condamnation absolue de la statuaire. Les dernières paroles montrent assez que la défense a pour but de condamner les *idoles*, mais non les *images* qui n'exposent point à l'idolâtrie. Aussi deux chérubins étendirent leurs ailes sur le propitiatoire, un serpent d'airain fut dressé dans le désert, symbole prophétique de Jésus crucifié ; Salomon fit sculpter des chérubins en bois d'olivier couvert de lames d'or, des lions et des bœufs pour supporter la mer d'airain. Il est certain toutefois que ce texte de la Loi et la crainte que devaient avoir les Hébreux de s'exposer au péril de l'idolâtrie, les détournèrent presque totalement de la culture d'un art dangereux à leur faiblesse. Aucune donnée positive ne permet d'apprécier le caractère artistique des sculptures dont la Bible a conservé la mémoire. Seulement je ferai remarquer les éloges pompeux accordés dans l'Exode aux artistes Bézéléel et Ooliab. Ils s'étaient formés en Égypte, précisément à l'époque où l'art égyptien était dans sa splendeur : en effet, le règne de Sésostris, selon l'opinion la plus probable, coïncide avec la délivrance des Hébreux esclaves sur les bords du Nil ; en toute hypothèse, il s'en éloigne peu dans l'ordre des temps.

Ailleurs j'ai dû tracer déjà les signes distinctifs de la statuaire égyptienne, et lui assigner son rang parmi les

types esthétiques résumant à nos yeux toutes les phases de l'art (1). Je ne pouvais séparer la statuaire de l'architecture qui la retenait, pour ainsi dire, dans son sein. « Les Egyptiens, dit M. Champollion, ne firent pas de statues comme monuments de l'art destinés à ses progrès. La statue d'un dieu, d'un roi, n'était que comme un membre de la phrase générale qu'exprimait le temple dont elle dépendait ; et quand le caractère principal de cette expression particulière avait reçu le type essentiel, le dieu, sa forme et ses attributs, le roi, la ressemblance et ses insignes, le corps, les pieds et les mains importaient peu à l'intelligence de l'idée qu'ils concouraient à manifester ; l'artiste pouvait donc les négliger un peu sans manquer le but que l'art lui-même s'était proposé (2). »

Les divinités égyptiennes sont représentées soit sous la figure humaine, avec des attributs particuliers, soit par un corps humain portant la tête d'un animal qui leur était consacré, soit par cet animal accompagné de leurs attributs. Les principaux attributs sont dans la forme, la couleur et les appendices de la coiffure. Les animaux symboliques étaient nombreux et exécutés avec un soin extraordinaire pour la perfection du détail et la ressemblance.

Les Grecs et les Romains ont sculpté un nombre infini de statues. Il y en avait souvent dans les villes plus que de citoyens et il fallait de nombreux officiers, *curatores statuarum*, pour veiller à leur conservation. Ce n'était pas

---

(1) Première partie de ce cours, p. 52 et 351. — Voyez d'ailleurs la reproduction de ces caractères dans la fig. 1, planche I. J'ai essayé de réunir ici des types assez nettement marqués pour que l'on saisisse d'un coup d'œil les traits qui les distinguent.

(2) Champollion-Figeac. *Traité élém. d'arch.*

seulement l'esprit de religion qui les élevait, mais l'orgueil, le luxe, la vanité. Elles étaient consacrées aux dieux, aux personnages historiques, aux vainqueurs dans les jeux du cirque, aux hommes vivants, aux femmes même que l'on voulait flatter ou récompenser.

On ne doit pas prendre à la lettre ce mot de Pline : *Græca res est nihil velare, at contrà romana et militaris thoracas addere*. Les artistes grecs traitaient le nu de préférence, mais ils drapaient aussi les personnages, parfois même ceux qui sembleraient devoir rejeter tout vêtement, par exemple Vénus ou les Grâces. Les draperies cependant sont légères et ne dissimulent pas les formes du corps autant que dans les statues chrétiennes du moyen-âge; leur effet se rapproche beaucoup plus de la draperie mouillée. Les Romains distinguaient les statues en curules, équestres, pédestres; et, selon le costume, en *paludatæ*, portant le manteau avec la cuirasse, *thoracatæ*, revêtues simplement de la cotte d'armes, *loricatæ*, représentant les simples soldats. Les costumes civils formaient les catégories des *trabeatæ*, pour les sénateurs et les augures, des *togatæ*, portant la toge, des *tunicatæ*, n'ayant que la tunique, des *stolatæ*, ornées de l'étole propre aux femmes et aux efféminés.

Il ne faut pas oublier un genre de statues que le moyen-âge a négligé et que la renaissance a remis en honneur : ce sont les statues qui, dans les constructions, font l'office de colonnes. Elles se nomment *caryatides*, si elles représentent des femmes, et *persiques*, lorsqu'elles figurent des hommes. La première de ces deux expressions, selon Vitruve, rappelle les femmes de Carie, et celle-ci, les soldats vaincus de l'armée de Xerxès, dont on avait sculpté l'image en forme de colonnes à un portique de Sparte.

Les statuaires grecs et romains, dont nous avons apprécié le génie sous le rapport de la beauté qui brille dans leurs œuvres, ont cultivé leur art pour lui-même (1); ils ne l'ont pas subordonné, comme on l'a fait en Egypte et dans les grandes églises du moyen-âge, à une ordonnance générale de l'architecte; ils ne l'ont pas réduit à n'être que l'accessoire de l'architecture. Néanmoins il est constant qu'ils ont concilié l'indépendance de l'art avec le respect de types convenus et jusqu'à un certain point traditionnel. Un observateur exercé reconnaîtra d'ordinaire les divinités, un Jupiter, une Vénus, un Apollon, à la seule expression de la tête. Elles se distinguent au reste, comme en Egypte, par des attributs que l'usage a consacrés et qui sont le signe d'une idée mythologique.

La conversion du monde au christianisme a entraîné la destruction d'une foule de statues antiques, et sans aucun doute de beaucoup de chefs-d'œuvre. Nous devons l'avouer: l'Eglise ne suspendit pas l'ordre de les anéantir aussitôt qu'elle le fit pour les temples, et la statuaire ne put échapper, comme eux, à la flamme ou au marteau, par une consécration chrétienne.

L'idole étant proprement le dieu, le sentiment de l'adoration renaissait facilement à sa vue, dans les esprits où l'ancien culte avait jeté de profondes racines. S. Augustin a fréquemment fait cette remarque : *Plus valent simulacra ad curvandam infelicem animam, quòd os habent, oculos habent, quàm ad corrigendam quòd non loquentur, non videbunt.* Les monuments d'architecture ne mettaient pas autant la foi en péril. Ne soyons donc pas surpris qu'Hono-

(1) Première partie, *Esthétique.*

rius, renouvelant les décrets contre les statues payennes, ait pu ajouter : *Si qua etiam nunc in templis fanisque consistunt* (1). Nous ne saurions partager l'avis de ceux qui sont indifférents à la perte d'une âme et qui gémissent sur la perte d'une Vénus callipyge.

L'art chrétien des premiers siècles présente un fait qui a besoin d'être expliqué : c'est la rareté, pour ne pas dire l'absence des statues. Les peintures et les bas-reliefs existent en grand nombre. Pourquoi cette différence ?

Il ne serait pas exact d'avancer que la primitive église a repoussé absolument la statuaire. On voit aujourd'hui, à la bibliothèque vaticane, une statue de S. Hippolyte, évêque, trouvée dans une fouille, près de Tivoli, en 1551. Elle est en marbre blanc. Le personnage est assis dans une chaire épiscopale telle qu'on les faisait alors, et noblement drapé des larges plis de la toge romaine. Le cycle pascal gravé sur chacun des côtés de la chaire fixe la date du monument d'une manière certaine, peu après l'an 240 (2).

On transforma aussi des statues payennes en personnages chrétiens, comme on l'a fait pour la statue du Prince des apôtres, honorée dans le souterrain du Vatican.

Eusèbe rapporte qu'il a vu, à Césarée de Philippe, la statue d'airain de l'hémorroïsse placée, dans l'attitude de

---

(1) Cod. théod., tit. X, l. XIX. Ce texte prouve au moins qu'une très grande partie des simulacres payens avaient disparu. On en conserva spécialement à Rome et à Constantinople. Voyez Eusèbe, *De vitâ Constantini*, lib. III, c. 52 : *Idolorum delubra cum statuis undiquè diruuntur.* C'était l'accomplissement de la prophétie de Zacharie : *In die illâ disperdam nomina idolorum de terra et non memorabuntur ultrà.*

(2) *Origines de l'Eglise romaine,* par les Bénéd. de Solesmes, in-4, p. 275. Quelques antiquaires croient cette statue d'origine payenne.

la supplication, en face de la statue de N. S., vêtu d'un manteau et étendant la main (1).

Mais il n'en est pas moins vrai qu'il n'existe pas de statuaire chrétienne, tandis que la peinture se manifeste dans les catacombes, d'une manière éclatante, avant Constantin, nous le démontrerons, et que la sculpture s'exerce librement dans le bas-relief. La haine vouée aux idoles proprement dites nous semble la véritable cause de ce fait. L'idole est l'œuvre de la plastique et l'image isolée du faux dieu ; on la pose sur des autels sacrilèges ; c'est devant ce simulacre et non devant un dessin, que l'on fait fumer l'encens. L'horreur que les idoles inspirent est si profonde, que c'est un péché même de les regarder : « *Neque enim idolorum sunt imprimendæ facies, quibus vel solum attendere prohibitum est,* » dit Clément d'Alexandrie (2). On conçoit donc que les chrétiens aient alors abandonné la statuaire, sans renoncer aux arts qui leur permettaient de rappeler par de vives images les souvenirs et les doctrines de la religion, et d'exciter dans les cœurs les sentiments d'un culte légitime. Les sculptures adhérentes aux sarcophages, les dyptiques d'ivoire, qui se multiplièrent d'autant plus durant les persécutions, qu'il était plus facile de soustraire

---

(1) Eusèbe. *Hist. ec.* lib. VII, c. 14. L'auteur fait cette remarque : « *Nec planè mirum eos qui ex gentilibus prognati à servatore, dum inter homines vivebat, beneficiis affecti fuissent, ista effecisse ; cum et nos Petri et Pauli apostolorum et Christi etiam ipsius imagines, in picturis, colorum varietate expressas conservatasque aspexerimus.* » Si c'était un ouvrage des payens, Philostorge (Lib. VII) nous apprend néanmoins qu'il fut ensuite brisé par eux, mais que les chrétiens en sauvèrent les morceaux : *Competentem ei curam atque observantiam deferentes.*

(2) Clément. *Pedag.*, lib. III, c. 2.

ces images saintes à la profanation, les peintures fixes dans les cryptes inconnues aux payens, celles qui décoraient les vases sacrés ou d'autres objets mobiles (1) suppléaient à la statuaire comme instrument du culte et moyen d'enseignement. Sous Constantin, quatre cent vingt-sept statues furent placées dans l'église de Sainte-Sophie; plusieurs représentaient Jésus-Christ et la Sainte-Vierge (2). En parcourant les historiens de la Collection byzantine, on ne voit pas qu'il soit fait mention d'images sculptées, au milieu de ces descriptions où l'on parle sans cesse d'incrustations de marbres, de peintures et de mosaïques. Les Grecs ont dans la suite abandonné totalement la statuaire pour la peinture. S. Germain de Constantinople, en défendant le culte des images, prend le soin d'ajouter : *Nec eo verò nos ista dicimus, tanquam æreas statuas facere studeamus* (3). En lisant cette parole *Non facies tibi sculptile*, les orientaux paraissent s'être arrêtés à la lettre et n'en avoir pas pénétré suffisamment l'esprit.

Si donc les archéologues dont les études n'embrassent que l'Occident, y découvrent, à l'époque romane, une statuaire de style byzantin, ce n'est point la statuaire, mais la peinture des Grecs qu'il faut considérer comme le modèle imité des artistes latins. Les bas-reliefs des ouvrages d'orfévrerie byzantine ont partagé cette influence (4).

---

(1) Tertullien. *Procedant ipsæ picturæ calicum vestrorum.*

(2) Anony. *Antiq. Const.* Dans ce nombre, les statues chrétiennes étaient rares. Les autres étaient la dépouille du paganisme.

(3) V. Selvaggi. *Antiq. Christ. Institutiones*, lib. II, part. 2, c. 10. — Molanus, *Hist. sacr. imag.* lib. II, c. 67, où l'on discute le sens de cette parole de S. Germain.

(4) Il ne faut pas confondre avec les anciens ouvrages ciselés de

Il n'est pas besoin d'écarter l'idée d'un rapprochement entre la direction que l'art a prise chez les Grecs et la fausse doctrine des Iconoclastes ou des Protestants. Le mahométisme a proscrit aussi les images, comme si leur culte était essentiellement entaché d'idolâtrie : « En vérité, vous et les idoles que vous adorez à côté de Dieu, vous deviendrez la pâture de la géhenne où vous serez précipités (1). » Il n'y a donc dans les mosquées aucune figure d'homme ou d'animaux, ni peinte, ni sculptée. Le Mihrab ou sanctuaire est vide pour désigner à la fois la présence et l'invisibilité de Dieu. Cette législation doit causer des regrets aux amis des arts. Si les Arabes avaient cultivé les arts du dessin, la nature orientale, la noblesse de leur costume antique, le type de leur physionomie auraient pu contribuer à la production d'œuvres remarquables. A voir la combinaison des couleurs dont ils émaillent leurs tapis, il est naturel de penser qu'en peinture ils eussent été coloristes.

Les Latins ne tombèrent pas, au sujet des images, dans les vaines distinctions auxquelles les Grecs s'arrêtèrent, et la statuaire ne fut pas entièrement négligée par eux, même aux temps appelés barbares. Outre les bas-reliefs, on fit à Rome des statues d'or et d'argent (2). Cet art fut cependant éclipsé par la peinture, dont les auteurs de cette époque parlent plus souvent. C'est qu'il est plus facile, moins

---

style byzantin les reliquaires, les croix à deux ou à quatre croisillons que les Russes ont laissées parmi nous à la suite des guerres de l'empire. Plusieurs archéologues ont été victimes de semblables méprises. Les formes byzantines dominent l'art moscovite.

(1) *Coran*, ch. 21.

(2) V. Anastase, pour les papes du temps de Pépin et de Charlemagne.

dispendieux et plus vite fait de tracer une image en quelques coups de pinceaux que d'en tailler la figure dans le bois, la pierre ou le marbre. D'ailleurs, le développement de la peinture n'avait pas été entravé, comme celui de la statuaire, par les intérêts religieux ; elle devait donc naître la première et prendre d'abord une extension plus vaste dans les monuments chrétiens.

Telles sont les causes qui ont retardé jusqu'à l'époque romane la formation d'une statuaire chrétienne nettement caractérisée et suffisamment développée pour constituer un art distinct (1).

« Au XIe siècle, disent les *Instructions* du Comité Historique, la statuaire présente deux types très-distincts, l'un court et rond, aussi dépourvu de noblesse que de beauté, est évidemment le travail d'ouvriers ignorants, abandonnés à leur libre arbitre, travaillant sous l'impulsion de l'art romain dégénéré ou de leur grossier instinct personnel ; l'autre, apporté de Constantinople où la statuaire s'était retrempée au IXe siècle, sous la domination de la dynastie macédonienne (2). Cette influence byzantine continua jusqu'au XIIIe siècle par l'envoi non interrompu de reli-

(1) M. de Caumont dit, en son *Abécédaire d'archéologie* : « L'ère des iconoclastes avait, pendant longtemps, anéanti les études iconographiques ; elles commencèrent à renaître au XIe siècle. » Non seulement ce serait là une explication incomplète de la marche de l'art ; mais elle n'est pas d'accord avec l'histoire. La persécution n'eut pas en Orient toute l'influence qu'on lui attribue ; et ses conséquences furent heureuses pour l'Occident où se réfugièrent les artistes grecs, surtout les moines peintres de l'ordre de S. Basile.

(2) L'éloignement que les Grecs ressentaient pour les statues me fait croire que le Comité aurait dit plus exactement la *peinture* que la *statuaire*.

quaires, de manuscrits, de galons, d'étoffes, de broderies, de peintures, de sculptures et même d'artistes, d'agir sur l'art occidental en concurrence avec ses inspirations indigènes ; c'est surtout dans les contrées les plus voisines de la Méditerranée qu'elle prévalut. On la reconnaît aux proportions géométriques des figures, aux plis comptés et parallèles des draperies, aux vêtements qui sont ordinairement la tunique et le manteau bordés de perles, de galons, et renfermant des pierres précieuses enchâssées ; à l'absence de perspective dans les pieds et genoux, qu'on figure très ouverts pour éviter la difficulté des raccourcis ; aux chaussures quelquefois très-riches, toujours pointues, et suivant souvent le ressaut du support ; aux yeux saillants, fendus et retroussés à leur extrémité extérieure ; aux sourcils arqués, et enfin au détail minutieux des cheveux. »

Outre ces signes de l'influence byzantine, il en est d'autres qui dépendent des traditions iconographiques propres aux Grecs, tels que l'emploi du nimbe avec certaines circonstances étrangères aux usages latins, la disposition des doigts de la main bénissante, la coutume de voiler par respect la main qui reçoit un objet sacré.

« Dès ce même siècle, mais surtout au XIIe, survint un nouveau type, caractérisé par l'alongement hors de toute proportion des personnages, qui semble avoir eu pour but de leur imprimer un caractère au-dessus de l'humanité ; mais qui peut avoir été motivé par la forme étroite des emplacements destinés à les recevoir. L'expression grave et religieuse de ces figures, la beauté souvent exquise et la tranquillité des types, le parrallélisme exact des plis pressés dont elles sont comme emmaillottées, la fidélité et le fini consciencieux des moindres détails attestent qu'une main exercée a passé par là ; qu'elle a suivi des proportions

convenues, une sorte de canon dont il semble qu'il ne soit pas permis de s'écarter (1). »

Le premier type, court et rond, se trouve plus communément aux statuettes des chapiteaux et aux bas-reliefs des tympans. C'est à lui qu'appartiennent le plus souvent les sujets grotesques et les figures grimaçantes. Le type alongé d'une manière disproportionnée occupe surtout les côtés des portails. Ce sont les parties des édifices où la statuaire parut d'abord. Les défauts opposés que nous signalons, largeur excessive, excessif élancement, viennent de ce que l'architecture retient la sculpture captive et lui mesure la place selon ses propres dimensions, plutôt qu'en raison des proportions du corps humain. Il y aurait exagération à dire en général que la statue a été précisément faite pour la niche et non pas la niche pour la statue. Cependant, et tout en admettant l'effet spiritualiste que produisent les formes élancées, on ne peut pas nier que l'asservissement de la statuaire n'ait été parfois jusque là, non seulement à cette époque, mais encore aux siècles suivants (2).

Dans notre art roman, dit M. Didron, les figures ont neuf têtes ; huit et demie à peu près dans le XIII[e] siècle ; huit et sept et demie dans les XIV[e] et XV[e]. Au XVI[e], avec la Renaissance, la taille se relève et certaines figures de Jean Goujon atteignent neuf têtes. Lesueur aimait ces lon-

---

(1) *Instruct.* du Comité historique, p. 80.

(2) Ce défaut se rencontre même dans des ouvrages qui ne font pas corps avec l'édifice. On peut voir, à l'église de Vignory, un autel du XV[e] siècle riche en sculptures. Les personnages qui garnissent les trois compartiments à ogives au devant de cet autel sont excessivement larges et trapus, uniquement pour remplir le cadre dessiné autour d'eux.

gues figures ; si le saint Bruno qui prie agenouillé, était relevé, il aurait peut-être plus de neuf têtes. La proportion du corps humain est environ de sept têtes et trois quarts ou de huit ; c'est celle que nos peintres et sculpteurs, qui préfèrent à l'idéal la réalité, ont adoptée de nos jours (1).

La figure 3, planche I, est un exemple du troisième type indiqué par le Comité. Cette raideur et cette immobilité qui n'excluent pas toute vie impriment aux œuvres de ce genre un cachet sur lequel l'œil de l'archéologue ne saurait se méprendre.

A la période ogivale, l'architecture ouvre par ses transformations une source de progrès à la statuaire. La mission du sculpteur s'agrandit. A lui de peupler ces milliers de niches préparées dans les galeries des façades, dans l'épaisseur des contreforts, sous les dais ouvragés, aux voussures des porches profonds. Il n'est pour ainsi dire pas un endroit du monument qui ne réclame une statue, pas un recoin qui n'appelle sa statuette.

Ce mouvement fit progresser l'art de diverses manières : 1° en agrandissant le champ de la composition. L'architecte faisait la place à mille, deux mille et trois mille statues, car on n'en compte pas un moindre nombre dans plusieurs de nos basiliques des XIIIe et XIVe siècles ; il rendait par là même nécessaire la création d'une encyclopédie de pierre : ces longues files de statues en sont les chapitres, chaque personnage est une lettre (2). L'ancien et le nou-

(1) Didron, *Guide de la peinture*, p. 55.

(2) M. Didron nous paraît avoir parfaitement pénétré l'enchaînement de ces vastes compositions. Voyez son *Hist. de Dieu* et dans les *Ann. arch.* ses articles sur la statuaire des cathédrales de France.

veau Testament, les mystères de la Foi, les personnifications symboliques de la morale, l'histoire de l'Eglise se partagent les divisions de cet ouvrage, avec une méthode dans l'enchaînement et une profondeur dans la conception dignes des grands écrivains ecclésiastiques de cette époque ; 2° en le dégageant assez des liens de la convention et d'une tradition trop resserrée dans le choix et l'exécution des sujets. Il en est beaucoup à la vérité qui se retrouvent dans une foule d'églises et qui sont traités d'une manière presque identique. Mais la fécondité de l'art excitait l'esprit d'invention. Un seul regard jeté sur nos cathédrales, ou sur les livres qui en reproduisent les images démontre que celles-ci ne sortent pas du même moule. Il y a variété dans les idées comme dans le faire ; 3° en perfectionnant la statue sous le rapport de l'imitation (1). Avec plus de paix que de raideur dans les traits de la figure, le corps humain revient d'un élancement et d'un raccourcissement très exagérés à des proportions plus réelles. Les costumes, affranchis des formes byzantines, sont rendus à la vérité historique, et les draperies imitent l'effet des étoffes épaisses et solides. Au portail de N.-D. à Trèves (1212-1242), les statues de l'ancien Testament ont le type judaïque fortement accusé, près du type adouci et suave des saints du Christianisme. Nous ne craignons pas d'avancer que souvent à cette époque l'expression chrétienne des figures et la noblesse du dessin ne laissent rien à envier à l'art antique.

On pourrait classer ces statues en deux catégories : l'une renfermerait celles qui n'ont été sculptées que par de sim-

---

(1) Planche I.

ples tailleurs de pierre, pour exprimer d'une façon quelconque une des pensées du poëme dont l'ensemble embrasse la statuaire de l'édifice entier. Ici on verrait plus d'asservissement aux types traditionnels et tout de convention ; l'autre compterait ces statues travaillées avec amour par des ouvriers plus spécialement voués à la sculpture et représentant les personnages de l'ordre le plus élevé, ou occupant dans l'édifice les places d'honneur : par exemple Jésus-Christ ou la Vierge au trumeau des portails.

Une telle collection ferait sentir ce qu'il y a d'odieusement faux dans les jugements portés sur la statuaire gothique, sans distinction, par l'école classique payenne (1).

Le XIV[e] siècle fut une époque de transition entre la statuaire éminemment chrétienne de l'âge précédent et la statuaire empreinte d'un pur naturalisme au XV[e] siècle. L'ordonnance symétrique des compositions sculptées sur les surfaces planes est moins harmonieuse. Le symbolisme domine moins les conceptions positives, et les mêmes sujets sont traités avec moins d'élévation. Les plis des draperies perdent quelque chose de leur largeur, et le corps de son organisation puissante (2). Engagé dans cette voie, le XV[e] siècle rapetisse la statuaire attachée au

---

(1) « Ces figures si longues, si maigres, si raides, sculptées en dehors de toutes les conditions de l'art, sans aucun égard à l'imitation de la nature, peuvent bien offrir au sentiment religieux l'espèce d'intérêt qu'elles reçoivent de l'empreinte de la vétusté et qu'elles doivent à leur imperfection même. Mais si on les comprend, si on les excuse à raison de l'ignorance des temps dont elles sont l'ouvrage, voudrait-on les reproduire aujourd'hui ? » Raoul-Rochette, *Manifeste* de l'Académie des Beaux-Arts contre la construction des églises en style ogival.

(2) Planche I.

monument. Il cultive la figurine avec adresse et naïveté. Ses compositions ne sont pas aussi sérieuses, et l'arbitraire succède aux lois iconographiques. Peu à peu, l'architecture en couvrant les monuments d'une multitude de moulures et d'ornements empruntés à la nature inanimée, écarte la statuaire, la remplace par des animaux grotesques semés parmi les détails, et l'oblige à se créer son but à elle-même. Le sculpteur travaille désormais d'après le *modèle*, et l'ère du moyen-âge est ainsi close par la renaissance du paganisme. Il imite ou copie la nature et l'antique, traite le nu, transforme à sa guise, par exemple, les anges en cupidons, les saints en sénateurs romains ou en athlètes, les saintes en femmes vulgaires, la charité en nourrice peu décente : en un mot, le caprice individuel et libre remplace les traditions religieuses. Du reste, Donatello et Michel-Ange, en Italie, Jean Goujon et Germain Pilon, en France, rivalisèrent dignement avec les chefs-d'œuvre qu'ils avaient pris pour modèles. En stigmatisant ainsi que je l'ai fait la déviation générale de la statuaire, je n'entends pas dire qu'en prenant à part les ouvrages des nouvelles écoles, on n'en trouverait point dans lesquelles le sentiment chrétien vive sous une forme payenne. Cette alliance dans une certaine mesure n'est pas impossible au génie (1).

Les statues étaient la principale décoration extérieure des grandes églises gothiques. Elles sont rares au dehors des petites églises rurales, surtout dans les pays où la pierre est grossière et peu susceptible de se polir sous le ciseau. La peinture, les verrières peintes et les décorations qui résistent moins que les statues aux influences de l'air,

---

(1) Planche I.

se réfugient à l'intérieur ; mais la statuaire n'en est pas exclue : Près de l'autel ou même sur l'autel (1), le crucifix, la Vierge et S. Jean, et d'autres saints ; à l'abside, on voit assez fréquemment une Vierge tenant l'Enfant-Jésus et quelquefois de grandeur naturelle (2) ; les patrons dans les chapelles dépendantes de l'église ; les apôtres aux piliers. La Vierge recevant le corps de Jésus descendu de la croix, le Christ aux liens, ont été populaires au moyen-âge et sculptés dans les églises. Le tombeau de Notre-Seigneur y fut représenté dans quelque chapelle ou dans les cimetières, et entouré des personnages qui figurent dans le récit évangélique de la Passion. Le corps du Christ mort est travaillé avec prédilection (3). Les statues tumulaires s'introduisent à partir du XIIIe siècle. Vers le même temps, on commence à clore de murailles le chœur des églises : « *Hoc tempore*, dit Durand de Mende, *quasi communiter suspenditur sive interponitur velum aut murus inter*

---

(1) Voyez Thiers. *Dissert. sur les principaux Autels*, ch. 9. Le concile de Tours, en 567, dit : *Ut corpus Domini non in imaginario ordine, sed sub crucis titulo componatur.* Baronius et Binius ont pensé qu'il s'agissait ici d'images posées sur les autels.

(2) Par exemple, à Saint-Geösmes, à Vignory, ces statues ont été déplacées. La Vierge-Mère, en marbre blanc, qui est à l'abside de la cathédrale de Langres, est du XIVe siècle.

(3) Exemples au diocèse de Langres : Il y avait à la cathédrale un sépulcre fondé en 1420 par le chanoine Marchand : *Elevavit representationem sepulcri D. N. J. C. in imaginibus lapideis opere ditissimo depictis.* V. *Mém.* de la Soc. arch. de Langres. A Ceffonds, Arc, Chaumont, ces monuments existent. A Chaumont, il y en a un dans l'ancien cimetière de l'hôpital, un autre au cimetière de la paroisse de Saint-Jean, et un troisième, fort remarquable, dans l'église de Saint-Jean-Baptiste elle-même. Fondé en 1471, il renferme onze statues de grandeur naturelle et richement peintes.

clerum et populum. » Le sculpteur fut chargé de faire disparaître ce que la nudité d'une pareille clôture aurait eu de choquant, et son ciseau nous a laissé ainsi de remarquables ouvrages : Jean Texier, dit *Jean de Beauce* (1514), a sculpté les quarante groupes qui ornent cette enceinte à la cathédrale de Chartres et représentent les mystères de la vie de J.-C. et de la Sainte-Vierge; l'exécution des statuettes qui étaient à l'intérieur de la clôture du chœur à N.-D. de Paris datait de 1303 ; celles que l'on voit à l'extérieur sont de Jehan Ravy et de Jehan Bouteiller, son neveu, maîtres-maçons et imaigiers de N.-D. en l'an M. CCC LI. Elles offrent l'histoire du Nouveau-Testament. A Amiens, des sculptures non moins belles reproduisent, derrière les magnifiques boiseries du chœur, la vie de S. Firmin. Le XV[e] siècle semble s'être surpassé au jubé et à la clôture du chœur d'Albi, dont la statuaire gracieuse et naïve est l'objet d'une admiration universelle.

Le caractère de l'architecture gothique, moins esclave des lois de la géométrie que l'architecture grecque, laissait au sculpteur complète latitude dans l'accord des proportions de la statuaire avec celles des monuments. Les temples classiques étaient à la mesure de l'homme, et ils exigeaient par conséquent des rapports rationnels dans la hauteur des figures humaines qui les décoraient. Cependant le goût si vanté des anciens est tombé ici dans des écarts que le moyen-âge ne connut pas. Nos sculpteurs ont placé, l'une à côté de l'autre, la statue et la statuette à tous les degrés d'élévation, mais ils ont repoussé l'idée des colosses. Les anciens ont tout osé en ce genre. Laissons de côté les Egyptiens autorisés par le gigantesque de leur architecture. Les Grecs et les Romains extravaguaient en

multipliant les statues de 80 à 100 pieds de haut (1), en introduisant au sein de temples étroits des images qui les remplissaient ou qui n'auraient pu y tenir debout : tel était le Jupiter d'Olympie.

Nous ne parlons pas du grand Christ en mosaïque, qui tapisse toute la conque absidale de certaines basiliques : peut-être y reconnaîtrait-on l'influence d'une idée des anciens légitimement appliquée à Notre-Seigneur.

La seule statue du genre colossal absolu, c'est-à-dire destinée à paraître colossale, que le moyen-âge nous présente, est celle de S. Christophe, dont les classiques, on le voit, n'ont pas le droit de s'égayer. La stature que l'art lui donnait répondait à la légende (2). Il fut posé ordinairement au portail du temple. Il n'a disparu qu'au siècle dernier ; encore le voit-on, soit sculpté, soit peint, à l'intérieur de beaucoup d'églises.

La renaissance n'a pas voulu suivre les traces de l'antiquité dans l'amour des colosses. Le Saint-Charles Borromée d'Arona, en cuivre et en fonte, a plus de 60 pieds de haut. C'est un monument sans doute unique en ce genre. Nous ne considérons pas ici comme colossales les grandes statues mises en rapport avec les édifices qu'elles décorent, et telles

(1) Le colosse de Rhodes ne pouvait avoir, d'après tous les calculs, moins de 128 pieds. J'ai mesuré sur les ruines de Carthage, une tête de femme en marbre blanc. Cette tête, d'ailleurs d'un grand style, a 1 m. 70 cent. de hauteur. Elle a été récemment transportée à Paris. Je ne saurais dire si elle appartenait à une statue en pied ou à un simple buste.

(2) Il a 12 coudées dans la *Légende dorée*. M. Maury, dans son *Essai sur les Légendes pieuses*, prétend, p. 56, que Pierre de Natalibus attribue à S. Christophe un visage de 12 pieds de long. Il fait un contre-sens en traduisant ce passage du *Catalogus sanctorum* : « *Christophorus... vultu terribilis et procerrissime stature : utpote qui duodecim pedes in longitudine possidebat.* »

qu'on en voit aux piliers de Saint-Pierre ou de Saint-Jean-de-Latran.

La statuaire religieuse du moyen-âge n'appartient pas seulement aux églises. Elle donne encore une sorte de consécration aux constructions civiles. Elle place les saintes images sur les fontaines publiques, aux portes des villes et des maisons. Il était d'usage d'y ménager, au-dessus de l'arc ou du linteau, une niche embellie d'ornements par la sculpture et d'y mettre une statue : le plus souvent celle de la Sainte-Vierge portant l'Enfant-Jésus habillé, et celles des saints les plus populaires de la contrée, ou que l'on invoque spécialement contre les maladies contagieuses, S. Roch par exemple. C'était comme le thau qui devait protéger les enfants d'Israël. Les maisons du XVII[e] siècle gardent encore cette coutume avec fidélité. Elle renaîtra sans doute à mesure que l'esprit voltairien, ennemi de tout noble sentiment, reculera devant l'influence de la raison chrétienne (1).

Autant les idées modernes tendent à séparer les arts, à individualiser les artistes, autant le moyen-âge tendait à l'union des forces, à l'unité dans les choses. Nous avons constaté l'alliance de la peinture avec l'architecture ; constatons et apprécions maintenant l'alliance de la peinture avec la statuaire. Pour les deux cas, le moyen-âge a des précédents, d'autres diraient une excuse, dans l'antiquité payenne (2).

---

(1) Les portes de Langres ont conservé leurs statues de la Vierge. Celle de la porte du faubourg de Sous-Mur est du XV[e] siècle et remarquablement belle.

(2) Sur l'architecture polichrôme, voir I[re] part. du cours, p. 97.

Chez les Egyptiens, « souvent les figures en bois, en pierre ou en bronze sont dorées, et plus souvent encore elles sont peintes de couleurs variées et consacrées, pour le visage surtout et pour le nu, rien à cet égard n'étant laissé à l'arbitraire de l'artiste (1). » Pausanias, dans le voyage en Elide, mentionne les Grâces représentées en bois, avec des draperies dorées, le visage, les pieds et les mains de marbre blanc. Tous les antiquaires savent que l'on peignait en rouge les statues d'argile, surtout celles de Jupiter et de Pan : *Jovis ipsius*, dit Pline, *simulacri faciem diebus festis minio illini solitam* ; et Virgile :

Pan Deus Arcadiæ venit, quem vidimus ipsi
Sanguineis ebuli buccis, minioque rubentem (2).

Il y a plus, les incrustations d'émaux qu'on observe dans les yeux des statues du XIIe siècle et des temps suivants, sont peut-être moins communes que les incrustations d'or, d'argent, de rubis et d'autres pierres précieuses dans les prunelles des statues égyptiennes, grecques et romaines (3). Les artistes du moyen-âge ont employé les émaux non seulement pour les yeux des statues, mais ils en ont relevé, avec beaucoup de succès, l'éclat de leurs draperies peintes, en les enchâssant aux bordures et aux orfrois. Par les statues de la Sainte-Chapelle, on peut juger de cet effet et de celui de la peinture appliquée au morceau tout entier. Les statuettes des clôtures du chœur

(1) Champollion-Figeac. *Traité élem. d'Arch.*, page 144. Les sculptures assyriennes sont également coloriées, et l'on peut croire que c'était un usage chez tous les anciens peuples d'Orient.

(2) Virgile. *Eclog.* — Pline. *Hist. nat.* Lib. 35, cap. 7 et seq.

(3) Caylus et Vinckelmann en décrivent plusieurs exemples. J'ai remarqué, au musée du capitole, des têtes où les cils même sont accusés en noir sur le marbre blanc.

ur fut chargé de faire dis-

étaient peintes à Paris et à Amiens. Les belles statues du sépulcre de Chaumont le sont encore, et bien que les teintes n'aient plus leur vivacité, on reconnaît aisément toute la richesse de la palette, la délicatesse et la légèreté du pinceau. La renaissance, en revenant à l'emploi du marbre, abandonna cet usage de la peinture. Le poli, l'éclat doux et mat de cette matière étaient un motif que n'avaient point les sculpteurs du moyen-âge qui travaillaient la pierre. La couleur enlevait ses défauts et cachait la grossièreté du grain. Néanmoins, le XVIe siècle, surtout dans les statuettes de marbre, dora encore les vêtements et la chevelure. Pradier, je crois, n'a pas dédaigné de notre temps un léger liseret bleu au bord de ses draperies.

Peindre les statues, ce n'est pas les engluer ; enluminer d'or, de vermillon, d'outremer, ce n'est point barbouiller au blanc de céruse, au bleu de Prusse et à l'ocre rouge. Aussi ne confondons-nous pas, comme on l'a trop fait, dans un même dédain, les ouvrages peints de notre temps et ceux de l'époque ogivale.

Dans plusieurs sanctuaires chers aux pélerins, il y a des statues de la Vierge en bois noir : ces madones du moyen-âge ne sont pas les moins vénérées. La couleur qui leur a été donnée est sans doute la traduction de ces paroles du divin cantique : « *Nigra sum sed formosa, filiæ Jerusalem, sicut tabernacula Cedar... Nolite considerare quod fusca sim, quia decoloravit me sol.* » A Dieu ne plaise que, par raison de goût, nous manquions de respect envers ces objets de la piété des siècles et des peuples. C'est assez de dire qu'au point de vue artistique, on ne les propose pas à l'imitation (1).

---

(1) Ce teint noir ou brun est assez commun dans les madones

Les statues habillées forment une autre classe frappée aujourd'hui de réprobation, mais en honneur au moyen-âge. En Bretagne, au Midi, en Espagne, là où les idées modernes n'ont pas encore opéré un changement radical, ces statues subsistent dans les églises. Naguère on en comptait plusieurs au diocèse de Langres. On a le tort de les envelopper dans une réprobation générale. « Dans un grand nombre d'églises rurales, dit M. l'abbé Dieulin, se trouve représentée d'une manière bizarre et choquante l'image de la Vierge Marie. Outre les étoffes dont elle est ridiculement couverte, on la charge, en maintes paroisses, de collerettes, de gros bouquets et de rubans de toutes les couleurs ; on suspend, pour ornements, à son cou et à son bras, des chapelets et des médailles de congrégations. C'est dans cet état de travestissement, le plus souvent ignoble, qu'on présente à la vénération des peuples cette Vierge sublime (1). » M. R. Bordeaux distingue avec raison les statues habillées, de nos jours, avec du calicot et des cotonnades, parées d'affiquets rustiques, et les images d'une haute antiquité revêtues de robes orientales et de tissus

peintes, même après Cimabuë. Les relations avec l'Egypte et les contrées où les Européens voyaient des nègres ou des Arabes au teint d'un rouge sombre, comme ceux de certaines régions brûlées de l'Afrique, le désir de rendre par l'art le texte cité, suffisaient à déterminer les faits que je constate. Il me semble que M. Raoul-Rochette va bien haut dans les nuées quand il dit « A mesure que le Christianisme s'engage dans les ténèbres du moyen-âge, la figure céleste de Marie se couvre par degrés des mêmes ombres qui obscurcissaient la société tout entière, etc. » Suit une tirade dans ce genre transcendental. A tout prendre, il n'y a pas dans l'adoption de cette teinte sombre autant de mauvais goût que dans l'emploi des marbres veinés et de différentes couleurs dont les statuaires de l'antiquité classique ont donné l'exemple.

(1) Dieulin. *Le Guide des Curés*, tome I, p. 273.

précieux (1). « Pour moi, conclut M. Bordeaux, je suis de l'avis du peuple : je préfère ces vierges toutes parées de taffetas, de dentelles et de pompons, aux froides statues de plâtre contemporaines qui, privées du double prestige de l'art et des souvenirs, ne disent rien au cœur ni à l'imagination (2). » Châteaubriand a dit aussi : « Une madone coiffée d'une couronne gothique, vêtue d'une robe de soie bleue, garnie d'une frange d'argent, m'inspire plus de dévotion qu'une vierge de Raphaël (3). »

Au fond de tout cela, il y a cette idée que dans la statuaire, comme dans toute branche de l'art religieux, l'archéologue ne doit pas se placer à un point de vue exclusivement artistique ni surtout à un point de vue matérialiste. Il doit avoir égard à la tradition et au sentiment des fidèles, plus qu'au jugement des Pharisiens de ce siècle. Sans doute ils combattront son avis ; mais il est en droit de leur répondre : « Si vous trouvez que la religion soit encore bonne pour le peuple, faites au moins des églises pour lui et non des temples pour vous (4). »

M. Dieulin n'entre pas dans nos idées lorsqu'il écrit encore : « On pratique en quelques lieux un usage fort bizarre, c'est de placer au bout d'une perche ou d'un bâton colorié la statue des SS. patrons que l'on porte à l'offrande, aux processions. On sent combien un pareil usage

---

(1) A l'église de Chaumont, dans la chapelle de la Mort-de-S.-Joseph, et à l'église des Jésuites, au collége, on voit deux anciens et intéressants tableaux représentant de ces madones à la figure noire, vêtues de robes longues et raides, mais riches de broderies et d'étoffe précieuse.

(2) M. Bordeaux, *Bulletin monum.*, tome XVII, page 688.

(3) Châteaubriand. *Mém. d'Outre-Tombe*, tome I.

(4) Picl. *Revue des nouvelles églises de Paris.*

peut occasionner de mauvaises plaisanteries aux ennemis du culte catholique. Il suffit de le signaler pour en provoquer la suppression. » Il n'est pas une église rurale du diocèse de Langres qui n'ait plusieurs *bâtons* de cette espèce. Il ne paraît point qu'on en plaisante. Et d'ailleurs, où irions-nous s'il fallait régler le culte sur les platitudes des esprits forts !

Tout ce qui précède montre assez que nous conseillons de ne pas abolir précipitamment les statues sans mérite au point de vue de l'art, mais aimées du peuple, et de conserver toutes celles qui se recommandent par quelque bonne qualité : et qu'on ne s'y trompe pas, telle statue que l'on a brisée ou reléguée au grenier de la sacristie, sur les voûtes de l'église, était digne de l'attention des hommes éclairés, par son costume, sa coloration, une inscription au bord de sa robe, ses attributs, son air et sa physionomie, par un *rien* qui devient quelque chose aux yeux de la science.

Très souvent les œuvres de la statuaire ancienne sont dégradées, mutilées par le temps ou par l'homme, et il est naturel d'en désirer la restauration. Elle présente d'ordinaire de graves difficultés, et il est bon de n'y procéder que si on a la certitude de les surmonter et si l'on est dans le cas d'une nécessité absolue. Le principe à suivre est de ne rien ôter à la statue de ce qui en fait la valeur, et de la restituer autant que possible dans son état primitif. Peu d'artistes rétabliraient dans le système ancien une coloration effacée, le style d'une draperie cassée, la physionomie d'une tête mutilée. Nos études ne nous ont pas préparés à ce genre d'ouvrage. Il est téméraire de le tenter sans des précautions extrêmes (1).

(1) Il est à désirer que les restaurations se fassent avec une

L'acquisition des statues nouvelles pour les églises demande quelques observations : 1° Quant à la matière. Les matières durables et solides, la pierre, le marbre, le bois, les métaux travaillés au ciseau, doivent être préférées pour deux raisons. La première, c'est qu'il y a un avantage matériel à posséder un ouvrage qui se conserve plus longtemps dans sa beauté primitive, qui n'exige pas, comme le clinquant, des soins perpétuels pour se préserver du délabrement et d'une laide vétusté. La seconde, c'est que l'on fait plus d'honneur à Dieu en ne lui consacrant que ce qui a du prix soit intrinsèquement, soit par le travail de l'intelligence et de la main de l'homme. D'après cela, on comprend que nous estimons peu ou point du tout, pour les églises, les moulages en plâtre, les carton-pierres, les compositions analogues, et même le zinc bronzé. C'est d'ordinaire trop mesquin, ou d'un travail trop expéditif pour la dignité de l'église. La terre cuite ne nous déplaît pas dans les églises pauvres. Les matières *fausses* sont pour nous au-dessous des matières viles. Ces mensonges de l'industrie moderne et de l'indigence orgueilleuse vont mal au culte de Dieu et ne sauraient s'allier aux traditions des temps chrétiens. Ils ont recherché le vrai, le solide, et le riche en proportion des ressources (1).

---

matière identique ; mais le plus souvent on risquerait de compromettre l'intégrité, la solidité de ce qui reste de l'ouvrage à réparer. Alors on est forcé de recourir au plâtre durci par la stéarine et l'alun et aux ciments. Il faut sacrifier l'harmonie des matériaux à l'existence même de la statue ou du bas-relief.

(1) Ce mot soulèvera des objections. La solution sera dans ces deux autres mots : La plupart du temps, le bon marché coûte fort cher et il fait bien des dupes ; mieux vaut une simplicité décente qu'un luxe menteur.

2° Quant à l'exécution. La fidélité aux règles iconographiques est un point capital. Nous les tracerons plus tard. Qu'il suffise de remarquer ici combien elles sont ignorées et méprisées. Non-seulement on oublie les signes distinctifs des personnages, les caractères historiques ou symboliques traditionnels des scènes que l'on traite ; mais on commet les plus énormes contre-sens. De sorte que les images, au lieu d'être un livre pour les ignorants, ne rappellent rien à l'esprit ou n'enseignent que l'erreur. Il n'est pas moins important de bannir les imitations toutes payennes, les indécences et les nudités, et de rechercher les convenances et l'expression pieuse que nous avons exaltées dans l'esthétique chrétienne (1). On n'y arrivera pas généralement si une réforme n'est entreprise dans les écoles où s'enseignent les arts du dessin. Du moins, choisissons les artistes qui aiment et étudient *sainement* le moyen-âge. Je dis sainement, car nous en connaissons qui s'imaginent imiter le XIII° siècle en sculptant des statues gauches dans la pose ou grimaçantes dans l'expression de leur physionomie.

§ 2.

DE LA PEINTURE.

SOMMAIRE. — Différents genres de peintures. — Idée générale de la peinture chez les Anciens. — Peintures chrétiennes primitives dans les catacombes. — Peinture chez les Orientaux, chez les Latins, au moyen-âge. — Conservation et restauration des anciennes peintures murales. — Retour à la peinture murale. — Des tableaux mobiles et de leur conservation. — Des manuscrits à miniatures. — Un mot sur la gravure et la lithophie.

Nous n'avons pas à revenir sur la peinture purement décorative de l'architecture ou appliquée à la statuaire et

(1) Première partie, page 350. Je me réserve d'entrer sur cette matière dans des détails pratiques en abordant l'iconographie.

aux bas-reliefs ; il s'agit ici de la peinture distinguée des autres arts et que l'on peut appeler instructive ou iconographique.

On interrogerait en vain l'histoire sur l'origine de la peinture comme sur celle des autres arts ; ce qui est certain, c'est que l'art de teindre dut s'ajouter à l'art du dessin dès la plus haute antiquité. La teinture des étoffes paraît dans la Genèse et dans Job (1). Mais il y a loin encore d'une teinte plate encadrée dans quelques lignes à l'art de représenter les objets avec la figure, les couleurs, les ombres et la lumière qu'ils tiennent de la nature. Le silence de l'Écriture et le vague des expressions d'Homère, lorsqu'il parle d'ouvrages qui auraient pu avoir quelque rapport avec la peinture, par exemple des voiles brodés par Hélène ou du bouclier d'Achille (2), prouvent que la peinture ne fleurit pas aussitôt que les arts réclamés par les besoins plus pressants de l'homme. Elle sortit insensiblement d'une longue succession de tâtonnements d'autant plus nombreux que ses éléments, le dessin, le coloris, la perspective, etc., sont plus compliqués et d'une étude plus difficile.

Les anciens ont connu trois sortes de peintures murales, la fresque, l'encaustique et la détrempe vernie.

La fresque est une peinture appliquée sur une couche de mortier encore frais et composée de couleurs empruntées à des matières terreuses, détrempées à l'eau avec un peu de chaux. Incorporée au ciment encore humide, elle se

---

(1) Genèse, 38. *Unus protulit manum in quâ obstetrix ligavit coccinum.* Job. *Non conferetur tinctis Indiæ coloribus,* c. 28.

(2) Voyez Goguet. *De l'origine des Lois, des Arts, etc.* Livre II.

durcit avec lui et partage sa durée. Les ciments des Anciens étaient soigneusement polis et d'une extrême solidité ; on pourrait enlever des fragments de fresques et les conserver en forme de tables.

La préparation des enduits est d'une haute importance. Le premier crépi doit adhérer fortement à la surface rugueuse et entaillée de la muraille. Il faut employer un mortier de sable et de chaux qui ne soit pas sujet aux gerçures. Quand cet enduit est sec, on trace dessus les grandes lignes de la composition. Le second enduit, fin et peu épais, s'applique partiellement, de manière qu'il ne soit pas trop desséché lorsque le peintre veut le couvrir de peinture. Pour ces procédés matériels d'exécution, je renvoie aux ouvrages techniques et spéciaux (1).

Cette sorte de peinture que trop longtemps on a cru la seule employée par les Anciens, a été beaucoup employée par les Modernes qui ne connaissaient pas les procédés de l'encaustique. La fresque a cet avantage que le ton mat de sa couleur ne reflète pas la lumière comme les tableaux à l'huile ; mais elle est inférieure sous d'autres rapports. Ainsi elle exige, à cause de sa dessiccation rapide, une exécution trop prompte de la part de l'artiste ; elle ne protége point par elle-même le mur qu'elle décore ; elle repousse les couleurs que la chaux attaquerait. Ces inconvénients ne subsistent pas pour l'encaustique dont les procédés se révèlent après des recherches longues et laborieuses. « La cire et les couleurs, dit Émeric David (2), étaient mêlées à

---

(1) Paillot de Montabert. *Traité complet de la peinture*. 1828.

(2) E. David. *Hist. de la peinture*.

des substances résineuses que nous trouvons désignées dans les auteurs sous le nom générique de *pharmaca*. Ces substances étaient de la sarcocolle, du bitume solide, du mastic et de l'encens. La cire que ces gommes résineuses tenaient en dissolution formait avec elles le gluten dont la chaux tient lieu dans la fresque. Le mur bien sec recevait d'abord une couche d'huile ; ensuite une seconde couche, composée de poix grecque, de mastic ou d'autres matières de cette nature. Un réchaud, dont la face antérieure était plate, présenté devant la muraille, en fondant de nouveau ces corps résineux, les faisait pénétrer dans le plâtre ou dans le mortier. Sur cette couche était appliquée l'*impression*, qui était un composé de cire, peut-être de mastic, et d'une matière colorante ordinairement blanche. C'est sur cette *impression* que l'artiste exécutait son ouvrage (au pinceau), sans le secours du feu, après avoir broyé ses couleurs à l'eau, avec le mélange de résine et de cire qu'il avait auparavant fait durcir. Quand la peinture était achevée, il la recouvrait d'un vernis dont la préparation était malheureusement le secret de chaque maître, mais qui, dans l'usage le plus général, dut être composée de cire vierge, de mastic et peut-être de bitume liquide. Venait ensuite la *cautérisation* ou le brûlement, qui s'exécutait avec le réchaud employé à la première opération et de la même manière. La chaleur, en pénétrant le vernis, la peinture qu'il recouvrait, l'impression et la couche préparatoire, jusqu'à faire suer le dehors, formait un seul tout de ces matières résineuses : de là le nom d'*en-caustique*, *in-ustion* ou brûlement intérieur. On polissait enfin l'ouvrage avec un linge, soit à la chaleur affaiblie du réchaud, soit à celle d'un faisceau de bougies : la surface acquérait par cette dernière opération l'éclat du marbre, et la peinture, garantie par

la cire et la résine de l'humidité interne du mur et du contact de l'air, demeurait brillante et ineffaçable. »

Cette description me paraît donner une idée suffisante de la nature de l'encaustique, et je m'abstiens d'entrer dans le détail des expériences qu'on peut lire dans Paillot de Montabert et d'autres auteurs. On comprend de suite les précieux avantages de l'encaustique, non-seulement sous le rapport de la durée, mais en ce qu'elle ne se borne point aux terres de couleur, qui sont presque les seules matières colorantes dont la fresque puisse se servir. Les glutens sans huile et la cire s'allient, sans les altérer, à plusieurs couleurs très utiles que la peinture à l'huile doit également rejeter. Léonard de Vinci a perdu beaucoup de ses tableaux en y faisant entrer de l'oxyde de cuivre dont la couleur est, au contraire, admirable et insoluble, mêlée à la cire.

La peinture en détrempe ou en couleurs broyées à l'eau et détrempées à la colle, était protégée à l'extérieur, chez les Anciens, de la même manière que l'encaustique, par le vernis et la cautérisation.

Du reste, les notions que nous venons de recueillir sont tirées des livres plutôt que des monuments. Les monuments, en effet, sont rares et tellement dégradés qu'il n'est pas aisé d'analyser les matières qui entraient dans leur composition à l'origine (1).

La peinture à l'huile qui, à partir du XVe siècle, opère dans l'art une révolution immense, a été tentée auparavant, mais abandonnée, parce que les artistes ne sachant pas distinguer les huiles plus ou moins siccatives, s'impatientaient de la lenteur de sa désiccation. « Toutes les couleurs, sans

(1) Voyez la *Revue de l'Archit.*, tome VIII, art. par M. Jollivet.

exception, dit le moine Théophile (1), se mêlent très bien avec l'huile de lin ; mais ce genre de peinture ne convient qu'à des tableaux qui peuvent sécher au soleil ; car, lorsqu'on a posé une couleur, il faut attendre, pour en établir une seconde par-dessus, que la première ait séché, ce qui est long et fastidieux quand on peint des figures. Veux-tu hâter ton travail, emploie de la gomme de cerisier : toutes les matières s'allient avec cette gomme, excepté le minium, la céruse et le carmin, que tu broieras avec du blanc d'œuf. » Aujourd'hui on ne refuse plus guère à Jean Van Eyck la gloire d'avoir ressuscité et perfectionné la peinture à l'huile (1410).

Jean travaillait à Bruges avec ardeur. Son génie souffrait des entraves qui étaient la conséquence des vieilles méthodes. Il ambitionnait un procédé qui permît de fondre harmonieusement les couleurs, sans ralentir la main du peintre ou compromettre la durée de son œuvre. Les connaissances qu'il avait en chimie lui montrèrent que l'huile de lin et l'huile de noix perdaient le plus promptement leur humidité, surtout quand on les avait fait bouillir. Il y ajouta des essences qui, par leur évaporation, accélérèrent encore ce résultat. Les panneaux peints par Jean et son frère Hubert firent bientôt l'admiration de l'Allemagne, de l'Italie, de la France et de l'Espagne, où les artistes

---

(1) Théophile *Schedula divers. artium.* On le croit de la fin du XIIe siècle. E. David le suppose plus ancien. Voyez l'édition de M. de l'Escalopier. « *Omnia genera colorum eodem genere olei teri et poni possunt in opere ligneo, in his tantum rebus quæ sole siccari possunt, quia quotiescumque unum colorem imposueris, alterum ei superponere non potes, ni prior exsiccetur quod in imaginibus diuturnum et tædiosum nimis est.* »

avaient été moins heureux que le peintre flamand dans des efforts qui tendaient vers le même but (1).

Il faut avouer que l'on est encore loin de connaître exactement toutes les variétés introduites dans les divers systèmes de peinture que nous avons réduits à trois. Les Egyptiens ont trouvé un moyen chimique de fixer sur la pierre des couleurs appliquées immédiatement et qui sont presque toutes à base métallique. Ils n'employèrent que six couleurs : le blanc, le noir, le bleu, le rouge, le jaune et le vert. Sur le bois, ils appliquaient pour préparation une couche de blanc de céruse. Ils fixaient l'or sur cette matière en peignant la toile ou le papyrus (2). La science de la lumière et des ombres, de la dégradation des teintes, de la perspective, est assez faible pour que l'on considère leur peinture comme un simple dessin rehaussé de couleurs (3) ; mais ils n'en sont pas moins, dans cet art, les initiateurs des Grecs.

Il n'est pas de merveille, pour ainsi dire, que l'histoire ne raconte de la peinture grecque. Les monuments font défaut, si l'on veut contrôler ces récits. La sculpture, les vases peints, tout porte à croire que si le dessin était parfait dans les chefs-d'œuvre de la peinture des Grecs, il ne pouvait en être de même de ce qui forme le mérite propre du coloris. Il n'est personne qui partage pleinement l'enthousiasme des Anciens pour Apelles, Zeuxis et Parrhasius.

---

(1) Sur Jean Van Eyck, voir Alfred Michiels, *Histoire de la peinture flamande et hollandaise,* tome II, l. 2. École de Bruges.

(2) Ils ont aussi employé une peinture éléocère, *elaion* huile et *kéros* cire. V. Gault de Saint-Germain, *Guide des amateurs de peinture.* Ecole italienne, p. 387.

(3) Champollion-Figeac. *Ouv. cité.*

Caylus observe, d'après les énumérations de Pausanias, que les Grecs ont cultivé la statuaire plus que la peinture. Si les Romains ont beaucoup estimé celle-ci, ce ne fut pourtant qu'après s'être inspirés des Grecs. Deux siècles avant J.-C., ils ne paraissent pas s'adonner à la peinture dont les Étrusques avaient laissé des modèles. Les fresques des maisons de Pompéï et d'Herculanum qui n'étaient que des villes de cinquième ordre, portent à croire qu'ensuite l'art fit en Italie de rapides progrès (1).

L'antiquité payenne, outre les peintures murales, nous offre aussi les peintures mobiles que nous appelons tableaux, comme on les nommait *tabulæ*, de *tabula*, planche. Ils ornaient les portiques et l'intérieur des temples. Cicéron, parlant du temple de Minerve à Syracuse, dit : « *Pugna erat equestris Agathoclis regis in tabulis picta. His autem tabulis interiores templi parietes vestiebantur.* »

Les premières peintures chrétiennes auraient été des tableaux mobiles. Si une critique raisonnable ne permet pas de faire remonter jusqu'à S. Luc les madones peintes sur bois qui lui sont attribuées et qui portent les caractères de la peinture byzantine, il serait peut-être téméraire de nier que cet évangéliste n'ait laissé réellement des tableaux (2). Les traditions des églises grecques et latines me semblent inexplicables hors de cette supposition. Ces

(1) Pompéï, où l'on exécuta des fouilles dès 1572, est déblayé, depuis 1814, au quart de sa grandeur. On a pu transporter des fresques en sciant le mur auquel elles s'appliquent et en enlevant, au moyen d'un placage que l'on y attache par une gomme très tenace, le côté qui a reçu la peinture.

(2) Avouons cependant que si Eusèbe et S. Jérôme lui donnent, d'après S. Paul (aux Colosses), le titre de médecin, celui de peintre ne lui est accordé qu'au VI[e] siècle, par Théodore le Lecteur.

tableaux auront été retouchés, repeints ou plus ou moins imités par les Grecs qui en apportèrent des copies en Occident aux temps de la persécution des Iconoclastes et des croisades. Le nombre et le caractère de ces peintures s'opposent à ce qu'on les attribue à S. Luc, et la dévotion qui les entoure n'ajoute aucune force à l'obscurité des traditions qui viendraient à l'appui de leur antiquité (1). C'est d'ailleurs un sentiment aujourd'hui reçu. Quelques auteurs ont pensé, comme Manni et Lanzy, mais sans preuve, qu'un peintre florentin du XI[e] siècle et nommé Luca, était l'auteur de ces peintures. On a aussi attribué à Nicodème un portrait de J.-C. ; nous croyons avec Reiskius, qu'il faut en faire le cas de son faux-évangile (2).

Je ne puis passer sous silence les portraits *acheiropoiètes* ou faits sans le secours de la main des hommes, et qui seraient en quelque sorte le point de départ miraculeux de la peinture chrétienne. Les images principales de ce genre sont celles que le Sauveur forma lui-même en imprimant sa face sur un linge et qu'il envoya au roi Abgare à Édesse ; on la conserve à S. Pierre de Rome ; et celle que l'on

(1) M. Raoul Rochette n'est-il pas trop préoccupé de ses rapprochements érudits entre le paganisme et le christianisme lorsqu'il dit en parlant des madones de S. Luc : « Il y a dans ce groupe de la Vierge et de l'Enfant, tel que l'avait d'abord conçu l'Église assemblée au concile d'Éphèse, et que le produisit depuis l'école du prétendu S. Luc, cet autre dédale du moyen-âge, une analogie sensible avec le groupe égyptien d'Isis allaitant Horus, qui offrit dans l'antique pays des Pharaons une image à peu près semblable. » Cela me rappelle le rapprochement fait par le même auteur entre le Bon Pasteur et Mercure Kriophore. Et je me demande à quoi servent ces parallèles. Ni pour l'idée, ni pour la forme de ces icônes, les artistes chrétiens n'eurent besoin d'aller chercher aux sources indiquées par le savant académicien.

(2) Joh. Riskius, *De Imag. Christi exercit.* VI. p. 143.

garde à Saint-Silvestre *in capite* sous le nom de la Véronique (1). Le dessin de la première a de la majesté; la figure est allongée. L'autre a les yeux ronds et manque de noblesse. Il ne m'appartient pas de lever tous les doutes qui arrêtent les savants en présence de ces images vénérées. Gretser, les Bollandistes, Molanus et Paquot ont rapporté les opinions émises à cet égard. Les Grecs célèbrent une fête en mémoire de la translation de l'image d'Édesse à Constantinople. Quant à sainte Véronique, Baronius l'a repoussée du Martyrologe romain. D. Ruinart, dans une note à S. Grégoire de Tours (2), nous en explique la raison : *Sic* (iconica) *scribebant auctores ad designandam imaginem. Hinc manavit consuetudo sacram Christi imaginem Veronicam quasi veram iconicam appellandi. Quam tamen vocem nonnulli mulieris esse nomen postea existimantes Veronicam finxerunt piam feminam* (3).

Quoiqu'il en soit, la peinture chrétienne se produisait dès les premiers siècles de l'Église par des tableaux mobiles, et l'on croyait même posséder des portraits de N.-S. et des saints apôtres Pierre et Paul. La princesse Constantia demande à Eusèbe de Césarée un tableau que l'on croit être le portrait de J.-C. (4), et on lit dans le même Eusèbe : « *Cum et apostolorum Petri et Pauli, Christique ip-*

---

(1) Cf. Georg. Cedrenus. *Hist. Compend.* tom. I, p. 175 et seq. de la coll. byz. — Niceph. Callistus, *Hist. eccl.* lib. II. c. 7.

(2) Édition Migne, col. 721.

(3) Labbe, tome 7, col. 493. « *Quia vero de quâdam imagine quasi Christi scripsisti, hanc volens tibi à nobis mitti.* » II. Conc. de Nicée.

(4) Il conclut : *Itaque hic salva fide licet dicere, forte talem habebat faciem, forte non talem : forte autem de virgine natus est Christus, nemo salva fide christiana dixerit.* » Lib. VIII, *De Trinit.* coll. 869 et 870, éd. Ben. Il est évident qu'un théologien qui

sius, pictas imagines ad nostram usque memoriam servatas, in tabulis viderimus. » J'aurai tout-à-l'heure à revenir sur ce texte.

Un passage mal interprété de S. Augustin a fait croire à plusieurs savants archéologues que ces portraits ne sauraient avoir la moindre authenticité. S. Augustin dit à la vérité : « *Ipsius dominicæ facies carnis innumerabilium cogitationum diversitate variatur et fingitur quæ tamen una erat quæcumque erat.* » Et de la Vierge : « *Neque novimus faciem Virginis Mariæ.* » E. David, M. Raoul Rochette et d'autres, en séparant ces passages du contexte, leur prêtent un sens qui n'était pas dans l'esprit du saint docteur. Que prétend-il, en effet? Il prétend que les hommes se tracent naturellement en imagination une figure quelconque des objets absents ou invisibles dont ils s'occupent, et qu'ils croient tous à l'existence de ces objets, lors même qu'ils ne les verraient pas réellement des yeux du corps. Il cite en exemple et au même titre les apôtres, N.-S. et sa divine Mère, le suaire de Lazare, Béthanie, le Saint-Sépulcre, le mont des Oliviers. S. Augustin assurément ne prétend pas qu'on ne puisse avoir une représentation du mont des Oliviers ; il ne songe pas plus aux portraits que l'on pourrait avoir de J.-C. ou des Saints qu'il nomme dans ce chapitre.

Ainsi s'expliquerait la conservation traditionnelle de plusieurs types, de ceux de Jésus-Christ, de S. Pierre et de

---

croirait à la fidélité des types que nous conservons à N.-S., à S. Pierre et à S. Paul, croirait encore être en droit de s'exprimer ainsi. E. David renvoie de plus à S. Irénée. L'édition de Feuardent, la seule que j'aie à ma disposition, ne contient rien de ce qu'il avance.

S. Paul, que l'on trouve dans les catacombes et que nous transmettons encore avec fidélité.

Des savants qui professent une opinion contraire cherchent à établir que ces types non seulement n'ont pas la moindre authenticité, mais qu'ils viennent plutôt des images répandues par certaines sectes gnostiques. Ce serait là et dans le paganisme qu'il faudrait aller chercher la véritable origine de la peinture catholique. Elle se serait fait jour, en quelque sorte, contre « l'opinion des chefs de la société chrétienne, héritiers des doctrines sévères du judaïsme (1). »

Pour étayer un tel système, on invoque des raisons ou plutôt on élève un échafaudage d'érudition dont la solidité n'égale pas la brillante apparence. On part de ce principe que l'église primitive a condamné l'art en pratique, et l'on apporte comme preuve des faits qui ne touchent pas véritablement à la question, la condamnation du métier de *faiseurs d'idoles* et *la destruction des idoles* par l'Église et au nom de l'Église. Ne nous arrêtons pas à ces toiles d'araignée. Ensuite on veut montrer positivement que les premières peintures chrétiennes dérivaient, quant à la légitimité de l'art et quant à l'imitation de la pratique payenne, et l'on cite Eusèbe de Césarée : « *Cum et apostolorum Petri et Pauli Christique ipsius pictas imagines ad nostram usque memoriam servatas in tabulis viderimus. Quippè prisci illi absque ullo discrimine* (aparaphulactôs) *cunctos de se benè meritos, gentili consuetudine* (etnikê sunêtheia), *tanquam servatores colere hujusmodi honoribus consueverant* (2). »

---

(1) Raoul-Rochette, *Disc. sur l'origine des types imitatifs qui constituent l'art du christianisme*, § 2.

(2) Eusèbe. *Hist.* lib. VII, c. 18.

Mamachi a parfaitement montré que l'usage des payens n'empêchait pas que les chrétiens ne peignissent communément ces images (1). Eusèbe avoue lui-même, dans le contexte, que cet usage procède du même sentiment de reconnaissance et de respect qui faisait vénérer la chaire de l'apôtre S. Jacques à Jérusalem. Le mot *sunétheia* s'entend mieux dans le sens moral de coutume que dans celui de pratique ou de manière artistique, insinué par M. Raoul Rochette.

Il est vrai que les sectaires appartenant à la grande hérésie du gnoticisme ont eu leurs images sculptées et peintes. Les témoignages de S. Irénée, de Lampride (2), ne permettent pas le doute à cet égard. Mais il ne s'ensuit pas que l'art chrétien soit sorti de ces images, si tant est qu'il ait subi à quelque degré leur influence. Quelle preuve en a-t-on apportée ? Il ne reste aucun monument authentique dû à la gnose, où l'on voie un modèle des types chrétiens. Les pierres gravées qui portent ou que l'on croit porter l'image de Jésus-Christ, n'ont rien qui ne s'accorde avec la supposition d'une origine chrétienne, et, dans nos musées, parmi les médailles ou tessères métalliques, les abraxas, ou

---

(1) Mamachi. *Orig. et Ant. Christ.* p. 26.

(2) D. Irenæ. *Adv. hœres.* lib. I, c. 24. « *Gnosticos se autem vocant, etiam imagines quasdam quidem depictas, quasdam autem et de reliqua materia fabricatas habent, dicentes formam Christi factam à Pilato, illo in tempore quo fuit Jesus cum hominibus et has coronant et proponunt eas cum imaginibus mundi philosophorum, videlicet cum imagine Pythagoræ et Platonis et Aristotelis et reliquorum.* » — La même chose en saint Épiphane : « *Habent imagines per colorem depictas, quidam etiam ex auro et argento ac reliqua materia quas sanè imagines Jesu esse dicunt.* » cap. 27. *cont. hœr.* — Voy. aussi S. Augustin, *De hœres.* c. 7. — Theodoret, lib. I, *hœer. fab.* — Lamprid. *In Alex. sev.* c. 29.

pierres gravées, servant d'amulettes et dont l'usage semble avoir passé des Egyptiens aux gnostiques, selon l'opinion de Caylus, il n'est pas une figure qui dénote un type adopté ensuite par les fidèles. Admettons qu'on découvre plus tard, dans quelques abraxas, une analogie de formes avec celles de nos figures chrétiennes, il faudrait expliquer cette parenté et prouver que le monument gnostique n'est pas une copie, mais un modèle des ouvrages chrétiens.

Ces images que les hérétiques tenaient cachées, « *Habent eas occultè*, » dit S. Epiphane, n'ont donc pas eu d'influence certaine dans l'Église.

On voit si M. Raoul Rochette est autorisé à dire, sur de pareils fondements, que les types traditionnels des peintures du Christ et des principaux apôtres sont « dus aux Gnostiques qui les ont inventés, et procèdent ainsi d'une école payenne. »

Pour nous, il n'est aucune raison de prétendre que l'Église a vu fleurir malgré elle, dans son sein, un art qui ne lui était pas propre, mais comme imposé. Au contraire, nous croyons contempler encore, dans les catacombes, l'art vraiment catholique, et des images que les fidèles devaient tracer, suivant l'ordre des *Constitutions apostoliques*, pour se distinguer des Juifs et de ceux qui vouaient un culte aux idoles : « *Ne decipiantur salvati ob idola; sed pingant ex opposito divinam humanaque manu factam, impermixtam effigiem Dei veri ac Salvatoris nostri J.-C., ipsiusque servorum contrà idola et Judæos ; neque errent in idolis nec similes sint Judæis.* »

La Rome souterraine a été l'objet des investigations scientifiques les plus patientes et les plus courageuses ; mais il était réservé à notre temps et à un français, M. Perret, de révéler, dans toute leur splendeur et toute

leur vérité, les peintures chrétiennes qu'elles conservent depuis tant de siècles (1).

On en peut faire désormais une étude approfondie et plus complète. Elle aura infailliblement pour résulat d'asseoir les conclusions auxquelles la plupart des antiquaires romains étaient arrivés, mais que d'autres prétendaient renverser, au sujet de leur antiquité. Ces peintures ne sont pas toutes antérieures à Constantin ; mais elles remontent en partie jusqu'aux premières persécutions.

Le pape Adrien écrit à Charlemagne que Célestin Ier orna de peintures le cimetière de Sainte-Priscille où il fut enterré : « *Proprium suum cæmeterium picturis decoravit ;* » et les papes firent exécuter des travaux dans les catacombes jusqu'au VIIe siècle. Toutefois, il est possible de distinguer les peintures qui sont d'une date antérieure. Boldetti, et après lui d'autres auteurs l'ont avancé sur des raisons qui, de jour en jour, deviennent démonstrations.

Il est incontestable que l'art tombe en décadence sous le rapport de la pureté et de la noblesse du dessin, au premier siècle de l'ère chrétienne, et que cette décadence va croissant dans les siècles qui suivent. Les peintres chrétiens, convertis du paganisme, mettaient au service de leur nouvelle croyance un talent qui devait être au niveau de l'époque. Or, les catacombes recèlent des ouvrages qui,

---

(1) On sait que le Gouvernement s'est chargé lui-même des frais que doit entraîner la publication de ces peintures. En cela le Gouvernement honore l'artiste et s'honore lui-même. M. Perret a bien voulu m'ouvrir ses cartons, et j'y ai contemplé des têtes aussi éloignées de l'art payen à son apogée, sous le rapport de l'expression, que de l'art payen en décadence, sous le rapport du dessin. Il est entr'autres une tête de Christ, dont les lignes et le caractère ont plongé M. Ingres lui-même dans l'admiration.

pour la correction des lignes, la beauté de l'ordonnance, le caractère et l'expression des figures, ne le cèdent pas aux monuments antiques des arts du dessin qui appartiennent au siècle d'Auguste. Ceux qui ont visité attentivement les cimetières de Sainte-Priscille, de Sainte-Agnès, de Saint-Calixte ou vu les cartons de M. Perret, savent que je n'exagère pas et il n'y a qu'une seule voix pour rendre ce témoignage. Comment donc attribuer ces monuments à un siècle où l'art, sous ce rapport, avait dégénéré? Comment les confondre, quant à la date, avec des peintures qui présentent graduellement les signes de décadence les plus opposés? « Vers le commencement du Ve siècle, répond Émeric David, les peintres, réveillés de leur assoupissement, jetèrent un dernier regard sur les chefs-d'œuvre de l'antiquité pour y chercher des modèles, et le génie d'Apelles les guida de loin encore une fois. » C'est une pure hypothèse. Mais elle supposerait que les ouvrages exécutés dans les basiliques, après le triomphe de l'Église, égalaient au moins ceux qui étaient cachés au fond des catacombes. Or, il n'en est pas ainsi, et rien n'indique une telle régénération de l'art antique.

De plus, et c'est encore aux yeux d'habiles archéologues une preuve décisive, on remarque dans les peintures les moins défectueuses, des emprunts multipliés faits au paganisme, spécialement dans les *motifs* d'ornementation. Peu à peu, et à mesure que les signes de décadence se manifestent, ces emprunts deviennent plus rares et disparaissent. N'est-ce pas évident qu'au premier âge de l'Église, les artistes chrétiens n'ont pu sortir entièrement des traditions payennes, et que leurs efforts pour s'en affranchir durent avoir un succès progressant avec le temps. Cette argumentation, qui ne date pas d'aujourd'hui, est confir-

mée, je le répète, par les observations nouvelles. Seulement, ce serait en exagérer la portée que de les appliquer à toute peinture prise en particulier. Sa valeur éclate par l'ensemble des ouvrages auxquels elle se rapporte.

Les sujets traités par la peinture aux catacombes sont les scènes prophétiques de l'Ancien-Testament, qui sont propres à éclairer l'intelligence sur les plus importantes et les plus consolantes vérités de la Loi nouvelle, sans livrer le secret des mystères : Adam et Ève ou le dogme fondamental de la chûte originelle, l'arche de Noé ou le salut du monde par l'Église, le sacrifice d'Abraham ou la Rédemption. Le Nouveau-Testament est directement représenté par le Bon-Pasteur, la Vierge, les apôtres, par les figures historiques ou symboliques dont nous avons donné l'indication sommaire (1), et que les verres peints, les bas-reliefs des sarcophages, et plus tard les mosaïques ont aussi figurés.

La partie décorative se compose fréquemment de *motifs* qui ne sont pas étrangers à l'art payen, mais auxquels il est probable que l'on attachait une idée chrétienne. Telles sont, à Saint-Callixte, à Saint-Pontien, les fresques du Bon-Pasteur environné des attributs des quatre saisons ; et les décorations souvent répétées de la vigne aux rameaux chargés de fruits et des épis de blé, clairs symboles du sacrifice et de la communion eucharistiques.

Que les peintures aient pu, durant les premiers siècles, s'étendre largement aux voûtes des catacombes, on le conçoit en se rappelant que le concours de la statuaire ne fut plus alors accepté, que les cryptes où les chrétiens rece-

---

(1) Première partie. *Les Catacombes*, p. 116.

vaient la sépulture étaient leur ouvrage et demeuraient inconnues aux payens. Nous l'avons établi (1). Si les ennemis de la foi ont découvert, dans les dernières persécutions, les entrées de quelques souterrains chrétiens, les peintures auront dû être pour eux un livre scellé ou innocent : les souffrances de Jésus-Christ, ni celles des martyrs, aucune dérision du paganisme, nulle récrimination contre les bourreaux de Jésus et de ses disciples n'y apparaissent. Les peintres chrétiens, dans ces conditions et en suivant cette voie, pouvaient donc agir sans péril et en toute liberté.

Durant les siècles qui suivirent le triomphe de l'Église et la chûte du paganisme, les Orientaux continuèrent à bannir la statuaire des monuments sacrés ; s'ils tolèrent les sculptures en bas-reliefs, par exemple aux clôtures du chœur, c'est que la sculpture plate se rapproche en quelque sorte de la peinture et des broderies relevées sur étoffes, dont ils sont prodigues (2).

La tâche que nous avons à remplir au sujet de la pein-

---

(1) Première partie. *Loc. cit.* E. David, en se trompant sur ce point, s'égarait par là même sur l'âge des peintures et des autres monuments que renferment les catacombes.

(2) Goar, *Euchol. Græc.* p. 28. *Tantum exhibent græci sacris imaginibus cultum, ut non minus exemplo sint, quàm admirationi. Nos corporis veneratione et odoribus incensi, vestibus, floribus, donariis affixis, ex animo non illiberali prosequuntur, si tamen picta sint et mera sanctorum lineamenta non prophana simul plura (ut nunc plerùmque artis pictoriae non devotionis Christianæ studio sit) et à sanctis aliena contineant. A sculptilibus autem tanquàm ab idolis abhorrent, de quibus Davidicum illud : Os habent et non loquentur etc., concinere non verentur : media tamen planaque sculptura, in sacris imaginibus formandis, eo quod ad picturam accedat, utuntur : antiquitùs autem etiam integrè sculptis exhibuisse cultum colligere fas est.*

ture chez lès Grecs sera courte autant qu'elle est facile avec le *Voyage au Mont-Athos*, de M. Didron, et surtout avec le *Guide de la Peinture*, qu'il a découvert et annoté, et que M. Paul Durand a traduit. L'ouvrage byzantin portant ce dernier titre est composé de quatre parties. Il contient les procédés matériels sur la préparation des couleurs, des pinceaux, des enduits et la manière de peindre à fresque ; la description précise et détaillée des sujets historiques et symboliques à représenter ; l'indication de la place à donner aux scènes et aux personnages ; un appendice sur le caractère du Christ et de la Vierge et sur les inscriptions explicatives des peintures.

C'est au moyen de ce manuscrit, dont les copies sont répandues en plusieurs ateliers, que les artistes grecs couvrent de peintures, avec une extrême habileté, tous les murs des édifices religieux. La grande église de la Panagia-Phanéroméni, à Salamine, est décorée de plus de trois mille cinq cents personnages. Ici, et en général dans les églises byzantines, cette multitude de figures est disposée d'une manière analogue à celle qui règle l'ordonnance des images de nos cathédrales latines. Les fresques de Salamine sont une encyclopédie comme les neuf mille figures peintes et sculptées de la cathédrale de Chartres. « Mais, entre Salamine et Chartres, on constate de singulières analogies. A Chartres comme à Salamine, le jugement dernier est à l'entrée de l'église, contre la paroi occidentale, tandis qu'une grande Vierge tenant Jésus se montre à l'Orient, au fond de l'abside. A Salamine comme à Chartres, l'Ancien-Testament se développe sur le côté gauche de l'église ; le Nouveau sur le côté droit (1). »

(1) Didron. *Guide*, p. XI.

L'immense multitude de peintures exécutées par les Grecs et la rapidité de leur pinceau s'expliquent par le procédé mécanique auquel ils sont enchaînés depuis des siècles. Le même sujet est traité partout de la même manière. « Ni le temps, ni le lieu ne font rien à l'art grec; au XVIIIe siècle, le peintre maréote continue et calque le peintre vénitien du Xe, le peintre athonite du Ve et du VIe. Le costume des personnages est partout et en tout temps le même, non-seulement pour la forme, mais pour la couleur, mais pour le dessin, mais jusque pour le nombre et l'épaisseur des plis. Ceux des saints grecs qui portent les vêtements longs se reconnaissent tous à un petit pli particulier que la robe forme au-dessus et au-dessous du genou. On ne saurait pousser plus loin l'exactitude traditionnelle et l'esclavage du passé. » Ainsi, aujourd'hui, le peintre grec n'invente absolument rien et se borne à traduire servilement le *Guide*, code traditionnel dont l'autorité paraît acceptée depuis la séparation des Grecs et de Rome. Les sujets les plus importants se distingueront simplement des sujets ordinaires par une exécution plus hardie ou plus soignée.

Pour rendre compte d'un fait si extraordinaire, on a dit que la théologie avait comprimé l'art dans un étroit despotisme, et que si l'artiste grec est asservi aux traditions comme l'animal à son instinct, c'est qu'il subit une loi de l'Église. M. Didron qui, d'ailleurs, a loyalement accueilli nos réclamations à cet égard (1), et, avant lui, E. David (2),

(1) Didron. *Ann. arch.* tome V. p. 340. M. Didron fait suivre la lettre que j'ai eu l'honneur de lui adresser, de ces simples paroles : « Nous sommes, sur ce point capital, de l'avis de M. Godard. »

(2) E. David. *Hist. de la peinture*, p. 73. L'auteur a lu très légère-

avaient cru trouver cette loi dans un passage des actes du concile de Nicée dont le sens peut être aisément forcé par défaut d'une attention suffisante. Voici le texte : « *Non est imaginum structura* (poiêsis) *pictorum inventio* (epheuresis), *sed Ecclesiæ catholicæ probata legislatio et traditio. Nam quod vetustate excellit venerandum est, ut inquit divus Basilius. Testatur hoc ipsa rerum antiquitas et patrum nostrorum qui Spiritu Sancto feruntur doctrina. Etenim cum has in sacris templis conspicerent, ipsi quoque animo propenso veneranda templa extruentes, in eis quidem gratas orationes suas et incruenta sacrificia Deo omnium rerum Domino offerunt. Atqui consilium et traditio ista non est pictoris* (*ejus enim sola ars est*), *verum ordinatio et dispositio* (diataxis prodêlon) *patrum nostrorum qui ædificaverunt* (1). »

Or, il ne s'agit nullement ici de la composition des figures ou du tableau, mais de la tradition qui justifie et des règlements qui dirigent la pratique du culte des images. Il suffit pour s'en convaincre de lire en entier ce passage, avec l'objection qui le précède et dont il est la réfutation. Le sens évident du mot *traditio* à la seconde fois, ces paroles *ejus sola ars est* auraient dû, ce semble, empêcher l'erreur. Le terme *diataxis*, le plus propre à égarer, signifie aussi bien édit ou règlement qu'arrangement et composition.

Nous pensons que l'immobilité de l'art grec tient à l'état moral de l'église grecque elle-même. Le bas-empire, la sé-

---

ment ce passage dont il se flatte cependant d'avoir le premier reconnu l'importance. M. Raoul-Rochette partage pleinement sa méprise. *Discours sur l'origine des types*, etc.

(1) *Actio sexta.*

paration d'avec Rome, et le joug de conquérants dépourvus eux-mêmes de tout élan et de toute fécondité intellectuelle, c'est plus qu'il ne faut pour glacer l'artiste et faire, pour ainsi dire, de la peinture un cadavre ou du moins une captive dont les chaînes arrêtent les mouvements. Les autres formes de l'art n'offrent depuis longtemps en Orient que le spectacle d'une léthargie à peu près égale. Quelles différences si nous jetons nos regards sur l'Occident! A travers mille obstacles, abattu quelquefois par les causes d'une décadence fatale, l'art chez les Latins vit, se relève, se transforme, parce qu'il reçoit l'inspiration d'un foyer voisin et inextinguible.

Le moyen-âge, que l'on a cru si longtemps pauvre, couvrait de peintures iconographiques les murs de ses églises, même aux temps réputés les plus barbares. Constatons le fait depuis le Ve siècle jusqu'au XVe; nous traiterons ensuite les principales questions archéologiques qu'il soulève.

S. Paulin de Nole revient souvent sur les peintures des églises en Italie et en France. Il se plaisait à composer pour elles des inscriptions. Je cite un passage de sa description de la basilique de S. Félix :

« *Nunc volo picturas fucatis agmine longo*
Porticibus videas, paulumque supina fatiges
Colla, reclinato dum perlegis omnia vultu.
Qui videt hæc vacuis agnoscens vera figuris
Non vacua fidam sibi pascet imagine mentem.
Omnia namque tenet serie pictura fideli,
Quæ senior scripsit per quinque volumina Moses,
Quæ gessit Domini signatus nomine Jesus (1). »

(1) Prudence peut être aussi consulté en divers endroits. Il

S. Grégoire de Tours rapporte que l'épouse de Numatius fonda une basilique en l'honneur de S. Étienne : « *Quam cum fucis colorum adornare vellet tenebat librum in sinu suo legens historias actionum antiquorum, pictoribus indicans quæ in parietibus fingere deberent* (1). » Il dit à la fin de son histoire des Francs : « *Basilicas sancti Perpetui adustas incendio reperi, quas in illo nitore vel pingi, vel exornari ut prius fuerant, artificum nostrorum opere imperavi.* »

Après la chûte des Ostrogoths, dont le roi Théodoric fit fleurir tous les arts, la peinture trouve grâce devant les farouches Lombards. Les murs du palais de leur reine Théodelinde offrent des traits de leur histoire, et Ciampini a donné du baptême de cette reine et de son époux Agilulfe un monument commémoratif dont le style n'est pas à mépriser (2). En traçant ailleurs la marche générale de l'art chrétien, nous avons vu les premiers Carlovingiens ne rien négliger pour la réparation des églises. Les soins des *missi dominici* devaient s'étendre à tout, « *nec non in picturâ.* » Durant cette période, les papes font exécuter des peintures aux catacombes. Muratori ne craint pas de dire qu'en Italie « *Adeo invaluit ecclesias depingendi consuetudo, ut nisi picturæ adjectæ fuissent ecclesiæ minimè absolutæ putarentur* ; » et Em. David applique les mêmes paroles à la France. Ce dernier auteur, après lequel on ne peut parfois que glaner dans le champ de l'érudition, a rassemblé des faits nom-

---

mentionne la peinture à la cire, Lib. II, *Contrà Symm.*— S. Paulin, *Ep.* 8, *ad Sev.*, et le 2e concile de Nicée, à plusieurs reprises, rappellent les tableaux de bois et la cire liquide.

(1) S. Grégoire. *Hist. franc. Lib.* II, c. 17.

(2) Em. David. *Op. cit.* p. 56. — Ciampini. *Vet. mon.* Tom. II, p. 19.

breux où les IXe et Xe siècles si calamiteux et si mal famés se montrent amis fervents des peintures murales. Les évêques d'Auxerre, dont nous souhaitons qu'une plume bénédictine fasse connaître un jour la glorieuse action, ne déposent pas les pinceaux. Les voûtes du palais des évêques de Reims, l'église de Fulde, la cathédrale de Toul, l'abbaye de S. Florent à Saumur, le contour des murs de l'église S. Grégoire à Constance, la cathédrale de Milan, les églises des Bénédictins au Mont-Cassin et à Salerne, celle de l'abbaye de Farfa *intus et foris*, la cathédrale de Châlons-sur-Marne se revêtent alors d'une décoration splendide et vivante exécutée à fresque ou à l'encaustique (1).

A l'époque suivante, le mouvement continue. Plusieurs églises italiennes sont enrichies de peintures qui subsistent encore à Rome, à Pise, à Sienne, à Bologne. Ces monuments sont plus rares en France. Les développements que prirent, à la période ogivale, la peinture sur verre et ensuite la multiplication des tableaux peints, réduisirent à un rôle moins important la peinture murale. Elle subsiste cependant, iconographique et plus encore décorative. Elle avait disparu des absides, de l'arc triomphal ; elle se conservait toujours aux tympans des portes. Lorsque la peinture à l'huile opère, au XVe siècle, une révolution et met en vogue les tableaux mobiles et sur toile, elle jette encore quelques lueurs et brille dans des chapelles particulières.

Si nos églises ne présentent pas des peintures murales aussi souvent que l'histoire pourrait nous le faire espérer, cela tient aux causes nombreuses de destruction conjurées contre elles. Indépendamment des causes qui les en-

---

(1) Em. David, p. 75 et suivantes,

traînent avec les édifices dans une ruine commune, elles ont très-souvent disparu sous les couches de badigeon dont on les a couvertes par ignorance de leur valeur et par mépris. Aussi le grattage des murs blanchis en révèle fréquemment l'existence ou plutôt la destruction. Le salpêtrage et l'humidité des murs n'ont pas peu contribué à les dégrader. Une mousse, une sorte d'efflorescence végétale pousse insensiblement, ternit les couleurs, les efface, les écaille avec leur substratum. Le badigeonneur y passe et repasse la brosse pour ôter à la muraille un aspect désagréable, et il achève dans l'enlèvement de la peinture ce que déjà la seule action de la lumière avait fait par elle-même.

L'église de Saint-Savin, en Poitou, a conservé depuis l'époque romane de grandes fresques aujourd'hui publiées aux frais du Gouvernement et décrites par M. Mérimée. Elles représentent des scènes de l'Histoire-Sainte et de l'Apocalypse, et l'histoire des SS. Savin et Cyprien, martyrisés près du bourg actuel. « On sait que les maîtres italiens, dit Mérimée, se servaient d'un stylet ou d'une pointe de métal pour ébaucher leurs compositions sur l'enduit de mortier. Ce trait, gravé plus ou moins profondément, n'existe pas dans les fresques de Saint-Savin. L'ébauche a été faite au pinceau, c'est un trait esquissé en rouge. Grâce à la solidité de cette couleur, souvent le trait s'est conservé, tandis que les teintes qui le recouvraient ont disparu. Les contours sont tracés avec une facilité singulière et une sûreté de main qui indique autant d'adresse que d'habitude. On ne voit point de *repentirs*, et, pour la netteté du trait, ces peintures rappellent la hardiesse des peintures antiques de Pompéï et d'Herculanum. La peinture à fresque n'admet qu'un nombre fort borné de teintes, la chaux décomposant toutes les couleurs végétales et

beaucoup des peintures métalliques. La palette des artistes qui ont travaillé à S. Savin était des plus restreintes. Les couleurs qu'ils ont employées sont le blanc, le noir, deux teintes de jaune, plusieurs teintes de rouge, plusieurs nuances du vert, du bleu, et les teintes résultant de la combinaison des couleurs précédentes avec le blanc (1). »

Les teintes sont plates et sans ombre ; on ne sait de quel côté vient la lumière. Les accessoires, les nuages, les arbres, ne sont, pour ainsi dire, qu'indiqués d'une manière hiéroglyphique. A côté de ces imperfections, on remarque parfois une imitation très juste et un sentiment d'observation très fin dans les attitudes et les gestes des personnages. Les têtes se distinguent par une régularité de traits et une noblesse singulière. Rarement les visages sont peints de profil. Le mouvement des draperies accusé en général assez correctement, est souvent très gracieux (2).

On ne connaît pas en France de monument aussi ancien et aussi considérable de la peinture murale à cette époque.

Les travaux de restauration de la Sainte-Chapelle, dirigés par MM. Duban et Lassus ont amené récemment la découverte d'une *Annonciation* peinte à cru sur le mur, Elle était très bien conservée sous le badigeon. L'examen de cet ouvrage a fait voir qu'un enduit gras et résineux, destiné à recevoir les peintures, avait été appliqué sur la pierre. On a reconnu qu'il n'est pas sans analogie avec celui que MM. Thénard et d'Arcet ont imaginé de placer à

(1) Mérimée, *Not. sur les Peintures*, etc., p. 50.

(2) Planche II, fig. 1.
A la crypte de la basilique de Tournus, j'ai observé autrefois des vestiges de peintures que sans doute la restauration du monument n'aura pas pu épargner.

chaud et à cru sur la coupole du Panthéon. Entre les couleurs, le rose et le violet proviennent de coquillages mis en poudre. Depuis peu, on avait ainsi préparé avec des coquilles marines un blanc brillant et nacré qui résiste aux gaz sulfurés. Quant au procédé dont se servit le peintre au XIII[e] siècle, on présume qu'après avoir collé des feuilles d'or sur l'enduit résineux, il couvrait la place à peindre d'un mordant d'huile siccative. Puis il saupoudrait ce mordant de couleurs pulvérisées, par un procédé semblable à celui qui sert à fabriquer les papiers veloutés. Enfin, un enduit à la cire, répandu sur tout l'ouvrage, le protégeait contre l'humidité (1).

Sainte-Cécile, d'Alby, se glorifie de posséder des peintures à fresques d'un âge plus rapproché, mais qui excitent l'enthousiasme de tous les artistes. « On doit considérer, dit M. du Mège, comme un ouvrage immense, qui honorera toujours les arts, les peintures de la voûte de Sainte-Cécile, ornements de la plus grande richesse, du plus étonnant effet, et où le goût du XVI[e] siècle paraît avec tant d'avantages. » Le fond est peint en bleu d'outremer ; les sujets, tirés de la Sainte-Écriture, se déroulent au milieu des arabesques rehaussées d'or, entre les faisceaux de moulures dorées qui présentent des encadrements du goût le plus pur. » Cet ouvrage inouï est dû à des ar-

(1) Au diocèse de Langres et dans les bois voisins de Marcilly, il est une chapelle nommée la chapelle de Presles et dont la construction remonte au XIII[e] siècle. Ce petit monument sert à une ferme de grange et d'écurie, et il a été longtemps ouvert à tous les vents. On distingue encore sur une travée de la voûte et sur une partie des murs les teintes roses, jaunâtres et presqu'effacées d'une peinture murale qu'il serait, je crois, impossible de raviver. Je suis persuadé que c'est une précieuse peinture du XIII[e] siècle, qu'une déplorable négligence a perdue.

tistes qui appartenaient à la brillante aurore des arts en Italie, et dont les études s'étaient formées devant les fresques admirables qui couvrent tant de monuments élevés sur cette terre la plus riche peut-être et la plus parée du monde entier (1). »

Le débadigeonnage commencé aux chapelles du rond-point à la cathédrale de Langres, a remis au jour des peintures à fresque du XVI[e] siècle et dont les sujets sont tirés du Nouveau-Testament. Le cardinal de Givry et la maison de Lorraine avaient splendidement décoré cette partie de la célèbre basilique. A Saint-Jean-Baptiste de Chaumont, l'on a découvert aussi, sous une épaisse croûte de blanc de chaux, une peinture à l'huile portant la date de 1549, et figurant le martyre de S. Hyppolyte écartelé par des chevaux aux portes de Tibur. Ces divers ouvrages n'étaient pas beaucoup dégradés. L'amour du badigeon blanc ou jaune avait seul déterminé à les faire disparaître.

Sans nul doute un débadigeonnage tenté avec précaution (2) dans les anciennes églises, en ramènerait au jour un certain nombre. Si on les trouve tellement dégradées qu'on ne puisse, sans choquer absolument toutes convenances, les laisser dans leur état de mutilation, il n'est pas mal de recolorer les parties qui n'existent plus, en imitant le ton et le style des parties qui subsistent ; mais ces dernières doivent être respectées et préservées des retouches. Lorsqu'on ne rencontre que des débris de peinture dont la restauration n'est plus possible, il est bon de ne pas

(1) Citations empruntées aux *Cathéd. de France*, de M. l'abbé Bourassé.

(2) En voir les procédés vers la fin de ce volume.

achever de les détruire sans s'être assuré, près des hommes de l'art, de leur entière nullité. Ce peu de mots, interprétés par le bon sens et le respect de l'antiquité, suffiraient pour prévenir en cette matière les actes de vandalisme.

La France, revenant à des traditions que l'Italie a eu la sagesse de ne point abandonner, redemande à la peinture murale cette robe diaprée qui jadis embellissait nos églises. Paris offre de ce retour plus d'un exemple digne d'éloges, et il n'est peut-être pas aussi difficile qu'on le pense, aux églises moins riches, de rentrer en cette voie.

Quelles sont, en effet, les conditions d'une bonne peinture murale? Les modestes églises des campagnes n'exigent pas les couleurs à la cire en usage à Paris, ni les couleurs à l'huile. La fresque peut leur suffire. Ensuite, c'est une erreur de croire que ces peintures entraînent, comme les tableaux à l'huile sans lien avec les monuments, une multitude de détails, des paysages compliqués, des personnages nombreux dans un cadre restreint. Non, et, sans ôter leur mérite aux peintures murales exécutées à Paris, par exemple, dans les conditions de perspective, de composition, de coloris reçues pour les tableaux mobiles, nous disons que les scènes réduites à la plus simple expression, le dessin des personnages sur fond uni de couleur ou d'or, les teintes plates qui produisent le moins de saillie sur les murs conviennent parfaitement à la décoration des édifices. La simplicité du dessin rend le sujet saisissable pour tous, les couleurs mates s'harmonisent, pour ainsi dire, avec le silence du sanctuaire et s'unissent à l'architecture sans briser ses lignes ni trouer les murailles (1).

---

(1) Peut-être a-t-on trop oublié ces caractères propres de la

Le moyen-âge était profondément pénétré du sentiment de ces convenances ; il avait un respect souverain de l'unité et de la beauté dans l'ensemble d'un monument, lorsqu'il condamnait les compositions agitées ; la lumière intempestive, livrait au peintre les larges surfaces pour les personnages et les moulures pour la peinture décorative qui en faisait ressortir les lignes. Ainsi la couleur se mariait à l'architecture et à la sculpture, les teintes des murailles à celles des vitraux et des pavages en mosaïques.

On nous accorde assez volontiers que le moyen-âge, sous ce rapport, ne fut pas dépourvu de goût ; mais une critique amère poursuit l'ancienne peinture dans ses œuvres examinées en particulier. L'exagération s'est donné libre cours sur l'esthétique de la statuaire chrétienne pour la déprécier ; la peinture a dû subir la même injustice. Cependant, nous convenons que cet art, surtout si on l'envisage en lui-même et sans rapport avec l'architecture qu'il était appelé à orner, progressa en brisant les bandelettes dont l'asservissement aux traditions byzantines l'enveloppait (1). Quand les découvertes et l'exemple des Van Eyck firent ensuite succéder les fonds en perspective, composés de paysages inondés de lumière, aux fonds d'or, que l'antiquité avait connus (2) et dont le moyen-âge grec et

---

véritable peinture murale dans les essais qui ont été faits au diocèse de Langres. Puissent-ils néanmoins se poursuivre. Les peintures du Chemin de la Croix revêtent aujourd'hui tout l'intérieur de l'église de Villars-en-Azois. On pourrait, sans grande dépense, peindre à fresque les quatorze stations figurées par un petit nombre de personnages. Ces peintures, même médiocres, seraient bien préférables à tant de Chemins de Croix qu'on expédie de Paris et dont le moindre défaut est de n'avoir aucun mérite.

(1) Voyez Ire partie de ce cours, p. 301.

(2) Le Louvre conserve des fragments de fonds d'or antiques.

latin a généralisé l'usage, le talent du peintre vit s'ouvrir un plus vaste horizon, et il put faire un petit monde de chaque tableau.

Avant les écoles du XIII[e] siècle, dont les noms de Guinta de Pise, Guido de Sienne et Giotto fixent les points de départ, en dehors de ces écoles qui s'attachèrent en peinture au principe d'imitation, il y eut des ouvrages peints et sculptés où ce principe est négligé et qui n'offrent du corps humain qu'une image presqu'informe et dégradée. Le corps de J.-C. lui-même est traité de la sorte. Selon nous, cette imperfection anatomique du corps du Christ tient d'ordinaire à l'impuissance plutôt qu'à l'oppression exercée sur les artistes par les théologiens qui ont cru à la laideur physique de J.-C. En révisant les textes anciens où plusieurs pensent reconnaître ce sentiment, on s'aperçoit que souvent ces textes ne s'appliquent à J.-C. que dans le sens de l'humiliation morale, *opprobrium hominum et abjectio plebis*, et non dans celui de la laideur corporelle; ou bien ils décrivent N.-S. dans l'état de la flagellation et de la passion. Si quelques-uns sont justement interprétés suivant l'opinion de la laideur, il faudrait montrer qu'ils ont fait autorité près des artistes. C'est d'autant plus invraisemblable que nulle décision des conciles ne les appuie, que les plus anciens monuments leur sont contraires, ainsi que les portraits recueillis par Nicéphore Callixte, au XIV[e] siècle, et S. Jean de Damas, au VIII[e], d'après celui de Lentulus. Ce dernier, pour être apocryphe, n'en est pas moins d'une très haute antiquité (1). Le *Guide de la Peinture* suivi par les Orientaux lui est entièrement conforme.

---

(1) Voyez Fabrici, *Codex apoc. Nov. Test.* et les dissert. indiquées dans Molanus.

Les artistes qui auraient par système enlaidi N.-S. se seraient engagés dans une voie exceptionnelle et peut-être avec l'intention de peindre symboliquement l'anéantissement qu'il a daigné souffrir pour notre salut. Quoiqu'il en soit, cette doctrine, en frappant l'art du dessinateur de stérilité quand il aurait figuré le Christ, n'aurait pu étendre généralement sa pernicieuse influence sur la peinture et la statuaire.

Dans les pages précédentes, j'ai signalé en passant l'usage des tableaux mobiles chez les païens et au moyen-âge. A toutes les époques, les chrétiens ont eu des peintures de ce genre. Les peintres grecs en faisaient un grand commerce surtout avec l'Italie. On peignait sur le bois ou sur une toile collée au bois. Les panneaux recevaient une impression ou préparation à la colle, et la colle servait à fixer les ors ; mais la peinture se faisait selon les procédés de Théophile.

Les armoires et autres meubles, les tryptiques ou tableaux à volets assemblés par des charnières, ont été peints de la sorte avant la fin du XVe siècle. Les tableaux à l'huile sur bois, sur toile, les petites peintures sur cuivre se sont prodigieusement multipliées depuis trois siècles. Il importe que nous parlions de leur emploi et de leur conservation.

En préférant, pour les églises, la peinture murale aux tableaux mobiles, nous ne disons pas qu'il faut fermer la porte à ceux-ci, ni surtout bannir indistinctement les *cadres* appendus à l'intérieur de nos monuments sacrés.

Il est possible d'introduire des tableaux mobiles qui ne fassent pas un tort notable à l'architecture. Il faudrait les poser sur les surfaces planes et non les accrocher sur des moulures, des sculptures ou des colonnettes ; prendre garde à l'effet qu'ils produisent relativement aux lignes de l'é-

difice. Ces tableaux, malheureusement, ne sont presque jamais faits pour la place qu'ils occupent. Le peintre ne s'inquiète ni de l'emplacement ni des jours qui attendent sa peinture ; il l'exécute, non pas comme devant être faite pour l'église, mais comme si l'église devait être faite pour elle.

Lorsque ces tableaux sont nombreux, le monument en souffre et prend l'aspect d'un musée. Malgré les inconvénients qui résulteront toujours, à un certain degré, de leur présence, on ne saurait blâmer assez la facilité avec laquelle on en a dépouillé les églises. Combien de tableaux excellents ou curieux ont été livrés aux brocanteurs ! Combien ont été échangés contre d'ignobles croûtes, d'indignes barbouillages ! Tout ancien tableau dont le cadre est sculpté avec quelque soin, dont le sujet pourrait renfermer un portrait de personnage, de ville ou de monument, dont la toile ou le bois porterait une inscription, un nom d'auteur ou de donateur, une date, un blason, dont le dessin ou la couleur, au jugement d'un expert digne de ce titre (1), offrirait un certain intérêt, doivent rester dans l'église ou ses dépendances.

Après la vente de ces tableaux, rien n'est plus regrettable que les repeints. Ils équivalent presque toujours, surtout exécutés dans nos campagnes, à un anéantissement. « Un tableau de maître même frotté, même usé, retient pourtant en partie la pensée du maître ; il en est l'expression incomplète, mais intègre. Un repeint va dénaturer cette expression à tout jamais. C'est pourquoi le

(1) Se défier des amateurs, des connaisseurs intéressés, même des artistes qui voient « à la lunette de leur talent propre. » Töpffer, *Réflex. et menus propos d'un peintre genevois*, liv. VI, c. 29.

plus dangereux ennemi des maîtres, ce n'est pas le temps, c'est leur ami, le marchand de tableaux, israëlite ou non. » Le judicieux et spirituel Töpffer parle d'un repeint habilement fait. Que dirons-nous donc de ces restaurations et de ces retouches où un bon tableau est remanié tout entier par un peintre d'enseignes ! Et quoi de plus commun dans nos églises des petites villes ou des campagnes, héritières souvent des peintures qui appartenaient avant la Révolution à d'opulentes maisons, à de riches abbayes.

Trop souvent ces restaurations sont entreprises sous prétexte de nettoyage. Mais d'abord les tableaux ne se crasseraient pas à ce point si l'on avait la précaution de ne les pas reléguer aux endroits sombres et humides et de laisser libre derrière eux la circulation de l'air. On a ensuite la manie de préférer l'éclat des couleurs criardes à l'harmonie si douce des teintes vieillies. Sans se passionner pour *la docte fumée du temps* et *le nuage sacré des mystères de l'art* (1), on peut n'admettre le nettoyage qu'à la dernière extrémité et ne l'opérer que par les procédés les moins violents (2).

---

(1) Gault de Saint-Germain, *Guide des Amat.* École italienne, p. 41.

(2) Pour les panneaux fendus, les toiles trouées, l'enlevage et le rentoilage, la dévernissure, voyez *Manuel du Peintre*, par Arsenne, tome II, page 388, coll. Roret. Le simple nettoyage d'un tableau verni au vernis ordinaire se peut faire en le frottant simplement avec un linge fin imbibé d'essence de térébenthine seule ou mêlée à l'esprit de vin. Un mélange moins actif et ordinairement préférable est celui du jaune d'œuf bien battu et mêlé à une goutte de bonne eau-de-vie. On l'étend sur la peinture, on l'y laisse quelque temps et on lave ensuite à l'eau tiède ou mieux à l'eau-de-vie. Le bon sens conseille d'opérer doucement sur les chairs et les teintes délicates. L'eau seule, en s'infiltrant sous la peinture, contribue à la dessécher et à la détacher. Une imbibition

Tandis que la peinture murale étend à l'intérieur des églises ses grandes pages destinées à instruire et à émouvoir la foule assemblée, on cultive au fond des cloîtres du moyen-âge un autre genre de peinture bien digne de l'attention des archéologues : je veux dire l'enluminure des manuscrits (1). Là, dans ces œuvres qui ont épuisé la patience de moines habiles et laborieux, sur le vélin des livres bibliques et liturgiques, par des couleurs fondues et fixées d'une façon merveilleuse, se retracent les phases de l'art et les transformations sociales qui se dessinent dans les grandes basiliques. Les styles de l'architecture apparaissent dans les divisions des *canons* mis en tête de ces livres et qui représentent des portiques à colonnes surmontées d'arcs romans ou en ogive selon la date du manuscrit (2); ils se montrent encore dans le dessin des édifices qui, parfois, font partie des miniatures. La sculpture d'ornementation a de brillants reflets dans ces encadrements d'arabesques, d'enroulements, de rinceaux empruntés au règne végétal naturel ou imaginaire, dans ces animaux aux formes fantastiques, dépassant en bizarrerie tout

---

d'huile de lin ou de pavot épaissie à l'air, délayée dans un peu d'essence de térébenthine, rattache au contraire les parties qui tendent à s'écailler ; on essuie légèrement, et l'on nettoie ensuite avec plus de sécurité.

(1) D. Toussaint et D. Tassin. *Nouv. Traité de Diplomatique ;* R. P. Cahier, *Ann. de Philos. chrét.*, tome XVIII; Ferd. Denis, *Des Manusc. à Miniat.*, dans la coll. Roret ; D. Guéranger, *Instit. liturg.*, tome III ; Dibdin, *Voyage bibliog.* en France, passim ; Rio, *De l'Art chrétien.*

(2) La bibliothèque de Chaumont, où dorment les livres enlevés par suite de la Révolution aux maisons religieuses du diocèse de Langres, possède plusieurs manuscrits in-folio qui s'ouvrent par cette espèce de canons.

ce qu'a osé le ciseau des sculpteurs de la décadence gothique. Enfin les miniatures historiées s'inspirent de l'esthétique chrétienne comme la statuaire et la grande peinture et sont comme elle une source abondante pour l'étude de l'iconographie. Si l'on ajoute à cela que ces livres renfermaient encore des chants sacrés, que l'orfévrerie la plus somptueuse les protégeait de ses fermoirs d'or ciselé, de ses ivoires sculptés avec une délicatesse infinie, on reconnaîtra qu'ils étaient, pour ainsi dire, un abrégé microscopique des gigantesques monuments de l'art chrétien. La gravure sur bois, dès la fin du XIVe siècle, fit, pour ainsi dire, concurrence aux enlumineurs de livres.

Sans nous occuper des matières subjectives de l'écriture si nombreuses et si diverses, nous devons observer que le vélin est celle que les peintres ont recherchée à cause de ses qualités excellentes. Il est fabriqué de la peau d'un veau mort-né ou d'un veau de lait; il est plus fin, plus blanc, plus doux et plus uni que le parchemin, peau de mouton ou de chèvre, polie à la pierre-ponce. La teinture de pourpre sur vélin rehaussa, dès le IVe siècle, les livres d'église; le violet et l'azur partagèrent bientôt cet honneur avec le pourpre. Les pages de l'évangéliaire de Saint-Ger-

[redacted]

calligraphie ; elles se sont essayées à la décoration des initiales au moyen de fleurons, d'oiseaux, d'arabesques dont les lignes capricieuses gagnèrent sur les marges peu à peu, et jusqu'à former l'encadrement des pages. A la période carlovingienne, on ne se borne point à historier les capitales ; la peinture iconographique prend possession des pages les plus belles, où elle règne jusqu'après la découverte de l'art typographique.

D. Guéranger signale, après Lanzy, le progrès que les miniaturistes ont déterminé dans la peinture. Imitant la nature et non les modèles italiens ou grecs, ils avaient, avant Giotto, qui fut aussi miniaturiste, formé un art indépendant et réussi à multiplier des œuvres originales. Plus tard, quand le peintre verrier eut créé comme un art nouveau, le peintre de manuscrits fut encore plus libre, plus fécond et plus varié, grâce à l'avantage qu'il trouvait dans la facilité de ses moyens d'exécution.

A la fin du XIII[e] siècle et au XIV[e], la miniature est à son apogée sous le rapport de la beauté et de l'inspiration chrétienne. Le XV[e] siècle descend, au milieu d'une magnificence éblouissante, vers les goûts profanes de la Renaissance. En Italie, cependant, les miniaturistes bénédictins et ceux de l'école dominicaine, dans laquelle brille le pieux génie de Fra Angelico, vivent encore du sentiment mystique.

Quoique l'invention de l'imprimerie ait fait perdre de son importance à l'art de peindre les manuscrits, il subsiste encore aux XVI[e] et XVII[e] siècles. Il était de tradition dans les maisons chrétiennes, même de moyenne fortune, de posséder un de ces livres à la fin desquels on écrivait les dates des naissances, des mariages, des morts, en un mot des principaux événements où la religion intervenait,

qui intéressaient la famille et dont elle voulait garder la mémoire.

Du VIII[e] au XV[e] siècle, les peintres miniaturistes sont presque tous moines. En Italie, depuis Giotto jusqu'au XVI[e] siècle, la plupart des grands maîtres se sont livrés à la peinture des manuscrits. Je dois me borner à ces données générales en renvoyant aux auteurs précédemment cités et qui pouvaient entrer plus avant dans l'histoire de cet art.

On eut recours, jusqu'au XVI[e] siècle, à la miniature exécutée comme dans les anciens manuscrits, selon les procédés de la gouache ou du lavis, pour orner les livres imprimés. Mais on voyait paraître en même temps les livres à images gravées sur planches de bois fixes.

L'art de graver en creux ou en relief les matières dures, et celui d'imprimer des figures sur étoffes au moyen de planches gravées, remontent à une très haute antiquité, et ils furent connus de tout l'Orient ; les Chinois ont ainsi imprimé leurs livres et les ont ornés d'estampes, au moins depuis mille ans ; le moyen-âge européen a constamment gravé des cachets, des lettres séparées, des noms entiers ; il a gauffré les étoffes en les prenant entre deux planches métalliques chauffées et gravées l'une en relief et l'autre en creux. L'art de graver, tel que nous en jouissons maintenant, est sorti de là comme de ses éléments primordiaux, mais à travers une foule d'essais connus ou ignorés. Aussi est-il difficile de remonter à l'origine des cartes à jouer et des images ainsi imprimées qui se multiplient énormément à la Renaissance. Les savants n'ont point abandonné la tradition qui fait remonter la première édition de *la Biblia pauperum*, composée de 40 planches, à l'évêque S. Anschaire, du IX[e] siècle.

On pense avec raison que les planches métalliques

préparées à recevoir des nielles, c'est-à-dire gravées au burin de tailles dans lesquelles on coulait un mélange de cuivre, de plomb et d'argent, déterminèrent des applications qui furent de grands pas pour la gravure moderne. En effet, avant de couler les émaux dans les creux, l'orfèvre se rendait compte de son premier travail par des impressions faites sur des matières molles. Le florentin Maso Finiguerra fut conduit à les faire sur le papier (1452) ; c'était la véritable gravure moderne. Martin Schoen arrivait, en Allemagne, vers le même temps, à des résultats analogues.

Nous ne suivrons pas les développements de cet art qu'illustrèrent les Albert Durer, les Lucas de Leyde, les Cort, les Carrache, les Callot, les Audran, les Nanteuil, les Edelinck, les Drevet, les Wille, et tant d'autres. Lors même qu'ils ne créent pas leur sujet, ils multiplient en quelque sorte les chefs-d'œuvre des grands peintres et atteignent par la magie d'un burin merveilleux des effets que l'on ne croirait accessibles qu'au pinceau et à une brillante palette.

La gravure orna les livres d'église ; les missels anciens sont enrichis de ses images en tête du canon de la messe et aux offices des fêtes principales. C'est un luxe que les éditeurs du XIX[e] siècle n'ont pas toujours admis, et auquel ils feront bien de revenir, en écartant toutefois les modèles dont le siècle dernier a souvent profané ces livres si dignes de tout respect.

Quoique le burin ait produit des chefs-d'œuvre d'un grand prix et dont le mérite égale celui de bonnes peintures, il ne nous semble pas que ses ouvrages, enfermés généralement dans un cadre étroit et protégés par un verre fragile, aient le droit d'aspirer à la décoration des églises.

Une gravure ne se lie point à l'édifice, elle n'est point assez monumentale, elle produit un effet trop disparate pour s'associer à la majesté du culte public. Les oratoires particuliers, la sacristie même lui peuvent ouvrir un asile. Peut-être certaines gravures d'une valeur réelle y seraient-elles supportables dans les églises qui ne dépassent guère les proportions d'une chapelle ; mais il y a loin des œuvres qui honorent le burin à ces misérables lithographies, quelquefois grossièrement enluminées, qu'on ne rougit pas d'introduire jusque dans le sanctuaire.

§ III.

MOSAÏQUE ET CARRELAGE.

SOMMAIRE. — Définition de la mosaïque et de ses diverses espèces. — Emploi de la mosaïque chez les Anciens et dans les monuments du christianisme. — Rome a conservé l'art mosaïcal. — Excellence de ses œuvres. — Cet art peut-il renaître? — Pavage des églises au moyen-âge.

La mosaïque appelée communément en latin *musivum opus*, est un ouvrage de rapport ou d'assemblage de petits cubes d'une matière dure et diversement colorée. On y emploie la pierre, le marbre, le verre, les pâtes artificielles, préparés par fragments plus ou moins faibles. Réunis et fixés à l'aide d'un mastic, sur un fond solide, ils peuvent représenter par la couleur et le dessin toutes sortes de figures,

Ceux qui aiment à suivre l'épanouissement d'un art depuis l'état rudimentaire jusqu'à pleine formation, voient le germe de la mosaïque dans les aires primitivement composées de petits cailloux. On s'aperçut que leur masse, fondue dans le mortier et polie à la surface extérieure, offrait une variété de nuances qu'il était possible d'assortir.

Les différents moyens consacrés à cette fin donnèrent naissance à plusieurs genres de mosaïque.

Voici les principaux genres énumérés par Ciampini. Les simples pavés formés d'un grossier assemblage de cailloux sont désignés spécialement par le mot latin *lithostrota*, dont la racine est grecque : *lithos*, lapis, *strôtos*, stratus. Il a été employé d'une manière générale à désigner les ouvrages de mosaïque. L'*opus tessellatum*, premier degré de perfectionnement, consiste dans une sorte de marquetterie composée de fragments de marbres de diverses formes et de diverses couleurs. L'*opus sectile*, d'une exécution plus difficile et qui entre dans les conditions de l'art, est formé de lames de pierre ou de marbre que l'on colle sur la préparation de stuc ou de mastic, après les avoir taillées d'après un dessin déterminé. Les espaces vides sont ensuite remplis avec des morceaux d'une autre teinte (1). L'*opus vermiculatum* doit s'entendre d'une fine mosaïque dont les reflets mobiles imitent ceux de vers brillants ou de la peau étincelante des serpents et des lézards (2). L'*opus figlinum* est la mosaïque de terre cuite.

---

(1) Ciampini : « *Hujusmodi sectilis operis monimenta satis antiqua spectantur in cathedrali anconitana, cùm in fronte tùm intrà Ecclesiam, in quâ plurimæ sanctorum imagines rudi arte, ut ea ferebant tempora, expressæ sunt.* » Tom. I. *Vet. monim.* c. X. Les incrustations de marbre que l'on voit dans les palais d'Orient se rapprochent de l'*opus sectile*. J'ai eu lieu d'admirer celles du Bardo, palais du bey de Tunis.

(2) *Musivum minutis adeo lapillis formatum, ut vermium aspectum cominùs repræsentet, qui dorsum variegata macularum serie, tot veluti punctis depictum habent. Si attente lacertarum cutis et serpentum exuviæ inspiciantur miram certè præ se ferunt areolarum compagem à musivorum frustulis minime abludentem.* » Ciampini, *Vet. monim.* tom. I. c. X, p. 81.

Le terme même de mosaïque est d'une étymologie obscure. On a écrit *musivum, mosibum, musaïcum, museacum, mosiacum*. Plusieurs le tirent d'une racine hébraïque qui signifie mélange. En effet, dit Ciampini, la composition d'une belle mosaïque trompe l'œil, et l'on se persuaderait qu'elle est tout d'une pièce et les couleurs répandues d'un coup de pinceau.

Les Égyptiens, initiateurs des autres peuples dans la pratique de plusieurs branches de l'art, ne paraissent pas avoir cultivé beaucoup l'art mosaïcal. Le musée égyptien de Turin possède cependant un morceau de cercueil de momie dont les peintures sont une très fine mosaïque en émail. Les Grecs ont exécuté des mosaïques qui ne le cèdent aux mosaïques romaines que sous le rapport de la variété dans les matières premières. Celle qui fut découverte près de Pompéi, en 1763, et qui porte le nom de Dioscoride de Samos, est d'un travail si fin qu'on ne pouvait le reconnaître sans le secours de la loupe.

C'est sans doute à l'Orient, berceau de cet art, que les Grecs en ont demandé les secrets. Le livre d'Esther suppose un riche et bel ouvrage dans ces paroles : « *Lectuli quoque aurei et argentei super pavimentum smaragdino et pario stratum lapide, dispositi erant, quod mira varietate pictura decorabat.* »

Les Romains semblent s'être passionnés pour cette brillante peinture. Ils en ont laissé des vestiges en nombre prodigieux, et l'on en découvre partout où ils ont posé le pied. Ils en avaient de portatives. La mosaïque ne resplendissait pas seulement au sein de leurs monuments publics ; ils en décoraient leurs demeures somptueuses. Nos villes du midi, Autun, en ont de très remarquables. La charrue en retourne des morceaux sous les murs de Langres. L'em-

placement des anciennes villes d'Afrique en est encore pavé (1).

Sous Auguste on employa surtout le verre coloré ; vers le temps de Claude, on commença à en tapisser les murs et les voûtes : « *Pulsa exinde*, dit Pline, *ex humo pavimenta in cameras transiere è vitro : novitium et hoc inventum.* » Les matières précieuses, les pierres fines ont été prodiguées dans les mosaïques romaines ; c'est à ce luxe que Lucain fait allusion en parlant du faste de Cléopâtre : *Totaque effusus in aulâ calcabatur onyx.* S. Grégoire de Tours racontant l'invasion de Chrocus, fait cette intéressante remarque sur un temple payen du pays des Arvernes : « *Miro enim opere factum fuit atque firmatum, cujus paries duplex erat. Ab intus enim de minuto lapide ; à foris vero quadris sculptis fabricatum fuit. Habuit enim paries ille crassitudinem pedes triginta. Intrinsecus verò marmore ac musivo variatum erat. Pavimentum quoque ædis marmore stratum, desuper verò plumbo tectum* (2). »

Le Christianisme, dès le temps de Constantin, adopta pour les temples les splendides décorations mosaïcales, et il n'est guère de grandes basiliques, en Orient ni en Occident, qui n'en ait été plus ou moins revêtue sous le règne de ce prince et durant les premiers siècles de la liberté de l'Eglise. Ciampini en a décrit plusieurs de ces temps reculés qui ont été conservées dans les basiliques romaines.

Les mosaïques ne furent pas seulement le pavé du sanc-

---

(1) J'ai admiré à Lambessa celle qui représente les quatre saisons, encadrées d'enroulements d'un grand style ; à Carthage, celle qui figure des coquillages et des poissons.

(2) Greg. Turon. *Hist. franc.* Lib. I, n. 30.

tuaire ; elles tapissaient la conque absidale où elles figuraient les plus grands sujets de l'iconographie chrétienne, tels que J.-C. bénissant au milieu de ses apôtres ; elles s'appliquaient à la principale façade du monument, ruisselaient aux colonnes du ciborium et à la colonnette du cierge pascal.

S. Grégoire de Nysse, dans un discours sur le martyr Théodore, dépeint une basilique élevée en son honneur au IV[e] siècle : « *Pictor... omnia nobis tanquam in libro quodam qui linguarum interpretationes contineat, coloribus artificiosè depingens certamina atque labores martyris nobis expressit, ac tanquam pratum amœnum et floridum templum exornavit. Solet enim etiam pictura tacens in pariete loqui, maximèque prodesse : lapillorum item concinnator historiæ par opus in pavimento quod pedibus calcatur effecit.* »

S. Augustin dit : « *Quæ in maritima platea Carthaginis musivo picta sunt* (1). »

Si l'on en juge par l'immense quantité de fragments de marbre qui se mêlent aux débris de mosaïque sur la terre des champs où fut Carthage et que les flots remuent et polissent sur ses grèves, il est probable que les pavés et les placages de marbre s'alliaient à ceux des mosaïques vitreuses. Il en était ainsi dans beaucoup d'églises. Les anciens auteurs mentionnent fréquemment à la fois ces deux espèces d'ornements. Gruter a cité cette inscription souvent rapportée de la vieille basilique de S. Étienne à Rome :

DNO IVVANTE FELIX EPS DEI FAMVLVS
FORVM BASILICAE BEATI MARTYRIS
STEPHANI MVSIVO ET MARMORIBVS
DECORAVIT.

(1) S. Aug. *De civit. Dei*, lib. XVI, c. 8.

S. Grégoire de Tours dit de l'évêque Agrœcula : « *Multa in civitate illa cabillonensis ædificia fecit, ecclesiam fabricavit, quam columnis fulcivit, variavit marmore, musivo depinxit* (1).

Les mosaïques à fond d'or et d'une magnificence dont l'éclat surpasse l'imagination se propagent en Occident, surtout en Italie, du VIe au IXe siècle. L'Orient les avait déjà poussées à la perfection. Anastase en signale à différentes reprises dans ses *Vies* des souverains pontifes : *Absidamque ejus ex musivo aureo superinducto colore glorifice decoravit... Absidamque ejusdem oratorii superaurato musivo depinxit* (2). Plusieurs auteurs donnent cette antique inscription de la basilique de S. Agnès :

Aurea concisis surgit pictura metallis
Et complexa simul clauditur ipsa dies.

L'église de Toulouse, *S. Maria Deaurata*, vulgairement *La Daurade*, devait ce surnom à la mosaïque qui brillait au sanctuaire, du sol jusqu'à la voûte. Cette mosaïque du Ve siècle ne fut détruite qu'au milieu du XVIIIe. S. Grégoire de Tours nous apprend qu'une basilique, élevée sur le lieu où des héros de la légion thébaine consommèrent leur martyre, fut nommée *Les Saints-Dorés* à cause de sa mosaïque d'or : « *Et quia admirabili opere ex musivo quodam modo deaurata resplendet, sanctos aureos ipsam basilicam incolæ vocitare voluerunt* (3).

Nous donnons, planche II, fig. 2, le dessin de quel-

(1) Greg. Tur. *Hist. franc.* lib. V, n. 46.

(2) Anast. Léon IV, Grég. IV.

(3) Greg. Tur. Lib. I. *De glor. marty.* c. 52.

ques fragments d'une mosaïque découverte à El-Esslam (Orleansville) en 1844, et qui servait de pavé à une basilique. Elle a quarante pas de longueur sur vingt-deux de largeur. Au milieu de motifs d'ornementation délicieux, on y découvre plusieurs figures symboliques consacrées dans la primitive église : l'agneau percé d'une flèche, le poisson, la vigne chargée de raisins, les palmes, les colombes buvant dans un calice (1).

Les artistes qui exécutaient les mosaïques des pavés, moins fines et moins soignées, paraissent avoir été désignés par le titre de *Quadratarii*. C'est le sentiment de Spon et de Ducange sur ce passage de Léon d'Ostie. : « *Legatos prœterea Constantinopolim ad conducendos musæi et quadratarii operis peritos artifices mittit* (un abbé du Mont-Cassin), *ut alii absidam et arcum atque vestibulum majoris ecclesiæ componerent, alii ecclesiæ totius pavimentum lapideum pulchra varietate consternerent.... Et quoniam hujusmodi artes quingentis jàm fere annis obmiserat magistra Latinitas, eas hujus industria recuperare promeruit ætate nostrâ* (2). »

---

(1) Nous expliquerons ces symboles en iconographie. Je dois le dessin de cette mosaïque à l'obligeance du vénérable abbé [redacted]

On voit que l'Orient n'avait point laissé tomber cet art et que son influence le soutenait en Italie. Quelques difficultés qu'il présente, il fut exercé parmi les Barbares; la papauté le maintint à Rome aux époques les plus désastreuses, et nous le voyons encore dans les monastères de France au X[e] siècle (1). Le *schedula* du moine Théophile, dont les procédés sont pratiqués à l'époque suivante, indique un moyen de rendre les cristaux des mosaïques plus lumineux en les couvrant d'une lame de verre blanc.

Au temps où l'Occident abandonnait la mosaïque, elle reprenait en Italie une vie nouvelle, et les peintres les plus illustres, stimulés par les byzantins, consacraient leur talent à la faire rivaliser avec la peinture fixée par le pinceau. Le grec Apollonius initia André Taffi aux secrets de son art, et ils travaillèrent ensemble à l'église de Saint-Jean de Florence. Gaddo Gaddi, compatriote et ami de Cimabué (1239-1312), fut chargé par Clément V de l'exécution de grandes mosaïques qu'on voyait à l'ancienne basilique de Saint-Pierre de Rome, et il enrichit de ses productions plusieurs villes italiennes. Le moderne Saint-Pierre a conservé de l'édifice auquel il succéda la mosaïque placée au-dessus de sa porte et connue sous le nom de *Nave di Giotto* (1298), restaurée par Marcello Provençale, sous Paul V, et Orazio Manetti sous Clément X. Beccafumi (1484-1549), en terminant le pavé de la cathédrale de Sienne, commencé par Dúccio, atteignit par la peinture d'incrustation les effets du clair-obscur. Le Joseppin, sous Paul V et Urbain VIII, Lanfranc, le peintre des coupoles, portèrent cet art à son apogée.

---

(1) D'Ache. et Mabill. *Vie de S. Hugon d'Autun*, dans les *Act. SS. O. S. B.* tom. VII.

Dès lors on pouvait immortaliser par la mosaïque les tableaux des grands maîtres. L'atelier des mosaïstes de S. Pierre de Rome a travaillé dans ce but. On sait que les peintures de cette basilique sont leur ouvrage, et que, surpassant encore dans un autre genre nos habiles ouvriers des Gobelins, ils ont imité Raphaël, le Dominiquin, Ciro Feri, de manière à produire une complète illusion. La toile se noircit et se décolore ; la mosaïque en perpétue l'impérissable et fidèle copie.

Les procédés suivis dans l'exécution d'une mosaïque sont consignés dans Ciampini (1). Les matières sont les petits fragments de pierre ou de verre et le gluten, colle ou mastic. Les matières vitrifiables sont préparées et colorées pendant huit jours à l'action d'un feu violent, *valido*. On prend alors avec une cuiller de fer cette matière en fusion, et on la répand sur une table de marbre polie et creusée. On y superpose ensuite une autre table de marbre polie pour obtenir une couche de verre d'une même épaisseur : *Æqualem placentulam crassam circiter tribus minutis unciæ romanæ pedis*. Puis on met sous la feuille de verre un couteau nommé par les Italiens *tagliuolo* ; au moyen d'un petit marteau, on frappe doucement le verre posé sur le tranchant, et la feuille se divise en lamelles. Pour les mosaïques les plus fines on prépare les morceaux de verre en les polissant comme les pierres précieuses : *imponenda erunt frustula vitrea rotæ plumbæ versatili ;* ou bien encore on tire en fils déliés le verre liquide et on l'use à la roue pour en faire de petits cubes. S'agit-il de dorer ces lames,

(1) Ciampini. *Vet. monim.* Tom. I, c. 11, p. 85. Voyez aussi Gaume *Trois Rome,* tom. I, p. 341, où il traduit Ciampini.

on ne jette point l'or dans la masse à mettre en fusion, mais on applique une feuille d'or au verre sortant du four ; on l'y replonge un instant et l'or adhère aussitôt sans qu'on puisse l'en détacher, à moins qu'on ne l'use.

Le gluten, la colle, le mastic, appelé en italien *stucco* et destiné à fixer solidement les petits cubes était, chez les Anciens, une composition de chaux, de poussière de marbre, d'eau et de blancs d'œufs. Il a le défaut de sécher trop vite et ne laisse pas aux mosaïstes le temps de poser les petits morceaux de verre avec la précision qu'ils désirent. Aussi lui ont-ils préféré un autre gluten formé d'une partie de chaux éteinte dans l'eau et de trois parties de poussière de marbre de Tivoli, *non autem alterius speciei*. On en fait un mélange que, chaque jour, on détrempe non avec de l'eau, mais avec de l'huile de lin, et qu'on remue avec une truelle, jusqu'après évaporation des parties aqueuses. Elle est complète lorsque la pâte cesse de se boursouffler et offre le caractère d'un onguent visqueux.

On creuse alors comme de petits canaux sur le mur à décorer, en enlevant le mortier qui couvre les joints de l'appareil ; si ces joints sont trop distants, on plante dans la pierre des clous ou boulons qui maintiendront le mastic; ou même on fixe à la surface du mur un réseau de fils de fer auquel s'attachera la couche de gluten. Lorsqu'une portion de cette couche est répandue avec la truelle, le mosaïste y enfonce les petits morceaux de pierre, d'émail, de verre, suivant le dessin qu'il doit reproduire. Bientôt le mastic se dessèche et la peinture peut braver le temps.

Braver le temps ! Aucun ouvrage sorti de la main des hommes ne peut échapper entièrement à son action destructive. Cependant, s'il est un genre de peintures qu'on puisse appeler éternelles, ce sont les peintures mosaïcales. Il

est triste de le penser, quelques siècles encore, et ces admirables tableaux, exécutés par des pinceaux divins sur la pierre, sur le bois ou sur la toile, auront cessé d'exister, ou seront devenus méconnaissables. La mosaïque ne redoute pas les influences de l'air, et le frottement des corps durs, que d'ailleurs elle peut n'avoir pas à subir, l'useraient bien lentement. Les murs qui lui servent de support menaceraient ruine, qu'on la préserverait encore en l'enlevant par morceaux (1). Si on la suppose éraillée, il suffit de la polir pour rendre tout son lustre à la peinture endommagée.

Pourquoi donc cet art serait-il plus longtemps abandonné en France? Le Gouvernement ne refuse pas d'encourager les constructions conformes à l'ancien style roman. Ne serait-il pas possible et convenable de donner à la voûte de quelque abside la décoration mosaïcale en cubes vitreux et à fonds d'or? Un ouvrage d'un effet si magnifique exécuté dans Paris serait un exemple qui ne resterait pas longtemps sans imitation. Serait-on en peine de trouver des mosaïstes? Rome peut en envoyer. Au surplus, cet art est sans mystère; et si la peinture sur verre presque oubliée, a fait parmi nous, en peu d'années, des progrès si rapides, pourquoi n'en serait-il pas de même de la peinture mosaïcale? Sans doute le prix de ses ouvrages est trop élevé pour qu'ils se propagent dans les églises dépourvues de

---

(1) Pour enlever une mosaïque antique, on maintient avec une colle les cubes qui s'ébranlent; on la coupe par quartiers d'un à deux pieds, en ayant égard, autant que possible, aux lignes du dessin; on place ces morceaux sur des pierres plates et on les y arrête par un cadre en fer. Ces fragments sont numérotés de manière qu'on puisse les rapprocher exactement et que la mosaïque ne paraisse pas avoir été déplacée.

ressources. Mais ils sont à la portée de plusieurs : huit pouces carrés de mosaïque ordinaire coûtent à Rome environ trois francs. D'ailleurs, rien n'empêche le Gouvernement de fonder pour la mosaïque un établissement analogue à celui des Gobelins pour la tapisserie. Et même il nous semble qu'un atelier de mosaïque rendrait de plus utiles et de plus glorieux services que les Gobelins eux-mêmes. Si l'on veut donner à certaines églises toute la magnificence qu'elles comportent, si l'on veut rendre impérissable la gloire de nos premiers artistes, il faut que la mosaïque renaisse parmi nous. Réaliser ce vœu serait digne d'un grand ministre, d'un grand prince et d'une grande nation.

Nous avons distingué parmi les différentes espèces de mosaïque l'*opus figlinum*. Je suis ainsi amené à parler du pavage des églises et de l'emploi de la terre cuite.

Les Grecs ont pavé leur temple de briques, de marbre, de dalles, de pierres de couleurs variées, en mosaïque ; ils l'ont recouvert d'un enduit de stuc jaunâtre, orné de lignes de différentes couleurs. On a trouvé même à Rome et sur l'emplacement de Veies des exemples de pavés antiques formés d'une masse de verre. L'art chrétien ne s'est pas montré moins fécond, et ici encore le moyen-âge est bien au-dessus de notre temps.

La mosaïque ordinaire fut employée jusqu'au XIIe siècle. Celle qui fut exécutée, en 1090, par Guyon Widon pour le pavé de l'église de Reims, se composait de petites pierres de jaspe, de marbre, de porphyre et de terres cuites émaillées et peintes. Elle figurait les prophètes, les apôtres, les évangélistes, les saisons, les sept arts libéraux et les douze mois. La terre cuite vernissée forma seule les pavés de plusieurs églises dès le XIe siècle. On en voit des exemples en Lorraine aux églises de Mousson et de Laître-sous-

...ance. Aux magasins de l'église de Saint-Denis on con-
...ve des fragments de l'ancien carrelage exécuté au XIII[e]
...ècle en plusieurs chapelles ; dans l'une d'elles il vient d'é-
...re restauré. C'est une terre cuite vernissée ; des orne-
...ments sont peints en émail. La cathédrale de Saint-Omer
offre encore un magnifique carrelage de ce genre et de la
fin du XIII[e] siècle. Les carreaux ne portent pas seulement
des dessins géométriques, mais des figures d'animaux et
des têtes couronnées. L'église abbatiale de Malvern, en
Angleterre, possède un beau spécimen des carrelages en
terre cuite émaillée au XIV[e] siècle (1). C'est un réseau de
rosaces à quatre lobes dont les espaces intermédiaires sont
chargés d'écussons aux vieilles armes de l'Angleterre et de
l'abbaye de Westminster. Du reste, les exemples révélés
par les archéologues, en France et en Angleterre, sont déjà
très nombreux et présentent les dessins les plus variés, des
feuillages, des oiseaux, des lions, des inscriptions, des ca-
valiers et d'autres personnages.

Les couleurs les plus communes sont le jaune pour les
ornements et le rouge pour les fonds. On rencontre aussi
des carreaux noirs ou bleus et même verts. Il y a des exem-
ples d'ornements en creux ou légèrement en relief sur des
carreaux qui n'ont pas servi au pavage. Quant à la fabri-
cation, l'on reconnaît qu'après avoir donné à l'argile une
consistance convenable, on la pressait avec une matrice
portant en relief le dessin à figurer. Il s'imprimait en
creux et on remplissait le sillon ainsi tracé d'un mastic o
d'argile bleuâtre. On passait dessus un vernis qui donna
à l'ouvrage l'éclat et la solidité.

(1) Gailhabaud. *L'archit. et les arts qui en dépendent*, I[er] ...

Au XVI[e] siècle, les carreaux de faïence ou d'argile couverte d'une terre blanche et protégée par un vernis, se trouvent en concurrence avec les carreaux de terre émaillée. Cette nouvelle décoration, dont l'usage est si répandu dans les mosquées et les habitations mauresques, surtout pour les placages, fut consacrée au pavé des églises. On voit un très beau pavé de faïence à l'église de Brou. Nous donnons ici un échantillon de celui qui est à la cathédrale de Langres, dans la chapelle autrefois nommée *de la Sainte-Croix*, et qui fut fondée par Jean d'Amoncourt de Piépape, évêque de Poitiers, auparavant vicaire du cardinal de Givry, évêque de Langres (1).

---

(1) Planche II, fig. 2. Quelques détails sur cette mosaïque ne seront pas déplacés, bien qu'elle ait beaucoup souffert du vandalisme. Elle est composée de cartouches ovales et quadrangulaires alternés, comme ceux qui sont délicatement sculptés à la voûte de la chapelle. On lit sur des carreaux déplacés la date de 1551, et un nom, Lhevre, qui est sans doute celui de l'artiste auquel on doit ce monument. Les cartouches sont en faïence ; mais les espaces qu'ils laissent libres sont garnis de terre cuite vernissée, où l'on ne voit plus que des traces de noir, de vert, de jaune et de rouge. Des rosaces composées de dessins de quatre carreaux entrent dans les encadrements.

Parmi les arabesques il en est qui ressemblent singulièrement à celle des monuments mauresques, par exemple de l'Allambhra. L'influence de la Renaissance payenne se montre surtout dans les mascarons, les têtes d'anges joufflus, les deux flambeaux dont l'un est renversé et qui accompagnent la devise du fondateur : *Nec vita nec mors.* Cette devise est écrite sur une banderolle auprès des armoiries du fondateur écartelées de celles de Langres, mais où le peintre n'a pas copié les émaux. Sous l'inscription *armatura christiana*, on voit les figures symboliques du carquois, des flèches, de l'arc, des lances, du casque, de la cuirasse, du bouclier, de la hache et du faisceau d'armes. Çà et là on lit diverses inscriptions : *Deo op. max.* — *Tempore rapimur* — *Non deridet curas.* — Les mots *Soli Deo immortali et invisibili*, etc. et leur traduction en français sont notés en musique avec la notation blanche en losange usitée à cette époque.

C'est ici le lieu de mentionner un autre système de pavage qui s'écarte à la vérité de la mosaïque, mais dont il devait reproduire l'effet. Au XII[e] siècle, lorsque l'emploi de la mosaïque proprement dite devint fort rare, on y substitua, en même temps que les carreaux de terre émaillés, les grandes dalles de pierre dure ou de liais gravées en creux. On coulait dans les intailles des mastics, des bitumes colorés, bruns, rouges, verts. Les dessins n'étaient pas seulement empruntés à la nature morte ; les arabesques, les lignes géométriques accompagnaient les figures d'hommes et d'animaux réels, fantastiques et fabuleux. La cathédrale de Saint-Omer conserve des dalles ainsi ornées et d'un extrême intérêt (1). A Saint-Denis, une marche d'autel en pierre de liais et gravée en creux, est semée de fleurs de lis et de tours de Castille, motif répété dans l'ornementation du temps de Blanche de Castille et de S. Louis.

A côté de ces dalles rehaussées par les mastics de couleurs, parurent les pierres tombales qui portaient, gravées en creux, l'effigie de personnages dont elles recouvraient les ossements. Mais nous les étudierons en traitant des monuments funéraires.

§ IV.

LA PEINTURE SUR VERRE.

SOMMAIRE. — Origine de l'art de la vitrification. — Son application à divers usages chez les Anciens. — Verres des catacombes. — Origine et histoire de la peinture sur verre, où l'on indique les caractères des verrières de couleur aux différentes époques du moyen-âge et quelques-uns des procédés suivis dans la fabrication. — Décadence de cet art. — Retour à la peinture sur verre. — Conservation des verrières.

L'essor que la peinture sur verre a pris en France, depuis quelques années, sera l'un des plus beaux résultats

(1) Voyez *Mém. de la Soc. des Antiq. de la Morinie*, tome V ; *Ann. arch.*, tome XI.

déterminés par le retour à l'étude et à l'estime des monuments du moyen-âge. Mais avant d'aborder l'histoire de cet art et d'exposer ses moyens d'exécution, il est bon de remonter à l'art de la vitrification dont il dépend, et qui a eu des applications très diverses, en dehors de son alliance avec la peinture.

On ne s'arrête plus à la fable des marchands qui, traversant la Phénicie mille ans avant notre ère, auraient surpris, en allumant du feu sur le bord du fleuve Bélus, le moyen de fabriquer le verre. La violence de la chaleur aurait mis en fusion les mottes de nitre et de sable qu'ils avaient trouvées sur ce rivage et dont ils s'étaient servis par hasard pour disposer leur foyer. Il est vraisemblable que les fours employés pour la cuisson de la brique et la fonte des métaux amenèrent les premiers effets de vitrification dont l'industrie des hommes s'empara et qu'elle sut féconder.

La Bible, où l'on puise tant de notions sur l'origine des choses, ne fournit pas de renseignement positif sur l'antiquité de l'usage du verre. Job dit, au sujet de la sagesse : « *Non adæquabitur ei aurum vel vitrum*, » et Salomon, dans les Proverbes, donne ce conseil : « *Ne intuearis vinum quandò flavescit, cum splenduerit in vitro color ejus ;* » mais le terme hébreu n'a pas la clarté du mot latin par lequel on l'a traduit, et il peut désigner simplement une substance douée de transparence et d'éclat.

Quoiqu'il en soit, les Égyptiens ont connu très anciennement la fabrication d'ouvrages en verre, et elle fut plus ou moins exercée par tous les peuples de l'antique Orient. Ils ont su en faire des vases, des colonnes, des miroirs, le colorer pour imiter les pierres précieuses, l'unir à des émaux, l'appliquer en tables à la décoration des plafonds

et des murs. Nos musées renferment d'anciens monuments à l'appui de ces assertions (1).

L'art du verrier fut importé chez les Romains à la suite de leurs conquêtes en Asie, et il contribua bientôt à augmenter la magnificence et le luxe dont les empereurs aimaient à s'environner. Pline nous montre en deux mots les diverses espèces d'ouvrages en verre que les Romains savaient exécuter : « *Ex massis rursùs funditur in officinis, tingiturque ; et aliud flatu figuratur, aliud torno teritur, aliud argenti modo cœlatur.* » Alors l'Italie n'eut rien à envier aux Asiatiques. Tandis que le verre ajoutait à la mosaïque de marbre une splendeur nouvelle, il se produisait sur les tables somptueuses, en merveilleuses coupes, ornées de peintures, taillées au rouet, ciselées en reliefs ou en creux.

Mais, parmi ces verres antiques, il en est qui intéressent particulièrement l'archéologie chrétienne ; ce sont les verres recueillis en grand nombre dans les catacombes et déposés au musée du Vatican. Plusieurs savants, et entre autres Ph. Buonarotti (2), se sont illustrés par leurs travaux sur ces précieux objets qui servirent au culte dans la primitive Église.

Les vases de verre les plus importants sont ceux que l'on connaît sous le nom d'*Ampolla di sangue*, et qui ont renfermé le sang des martyrs. Ils sont scellés dans le tuf à

---

(1) En outre elles sont fondées sur le témoignage des auteurs anciens qu'on trouve rassemblés par M. Bàtissier : *Hist. de l'Art monum.*, p. 633. Voir aussi la grande Encyclop. *Antiquités*, art. *verre.*

(2) V. spécialement la préface de son grand ouvrage. *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vitro, ornati di figure, trovati ne cimiterj di Roma.* Florence, 1716.

l'extérieur de la niche sépulcrale. On les trouve auprès de tombeaux qui, selon des signes indubitables, contiennent les reliques des martyrs, et ils ne se rencontrent jamais près de ceux qui sont postérieurs à l'ère des persécutions. Ces circonstances, jointes aux récits de l'histoire qui témoigne du soin et du respect avec lequel les chrétiens recueillaient le sang de leurs frères immolés pour la foi, démontrent que ces vases ou ces fioles sont un signe certain du martyre. D'ailleurs, que seraient-ils? Un lacrymatoire, un vase à parfums? Mais ils renferment du sang ou des résidus, des croûtes, des teintes rougeâtres où l'analyse chimique découvre les éléments du sang. Ils portent souvent l'inscription SANG ou SĀ. Celui dont nous donnons la figure et qui provient du cimetière de Saint-Calixte présente de plus la palme gravée sur son enveloppe (1). Il n'y a pas de trace de parfums dont la place, au reste, eût été à l'intérieur du tombeau. Des vases de terre ont partagé la même destination. Leurs formes sont très variées. Les uns ont les flancs larges, les autres sont allongés comme des fioles (2). Ils sont ou non munis d'anses.

Indépendamment de l'*Ampolla di sangue*, on a retiré des catacombes beaucoup d'autres vases de verre, des aiguières, des coupes, des patères non moins importantes sous le rapport religieux que sous le rapport de l'art. Suivant l'opinion bien fondée du P. Secchi, chaque fidèle avait son vase de communion dans lequel il recevait le corps et le

---

(1) Planche II, fig. 3. Voyez Bosio *Roma sott.*, lib. III, c. 23, p. 199.

(2) Je ne veux pas donner une classification des formes de ces vases antiques. Elle pourrait être établie d'après celle qui a été faite par M. Ziégler dans ses *Etudes céramiques*, p. 40.

sang de Jésus-Christ. Il y avait aussi les vases destinés aux agapes communes. J'ai vu dans les cartons de M. Perret des dessins de verres eucharistiques avec l'inscription PIE ZESES, *bois, tu vivras*, dont le sens ne saurait être douteux. On lit encore DVLCIS ANIMA VIVAS ou BIBE ET PROPINA. La signification que portent avec eux de tels monuments va droit au cœur catholique.

Ces vases sont ornés de figures en or qui représentent le plus souvent le Christ ou les apôtres. L'artiste fixait à la gomme une feuille d'or sur une plaque de verre et il exécutait son dessin à la pointe sèche, en accusant les ombres par des hachures. Puis il ajustait cette lame au fond du vase et opérait l'union de ces diverses parties en les soumettant à l'action du feu. Pour peindre des vases de verre en couleurs variées, on étendait sur le dessin tracé au stylet, de la poudre de verre teint qui s'incorporait au vase par la chaleur du fourneau.

Ainsi nous constatons, à la naissance du christianisme, l'emploi du verre, du verre teint et même d'un procédé de peinture sur verre. Mais l'application du verre à la clôture des fenêtres est une question archéologique tout-à-fait distincte.

Chez les Anciens, « les temples carrés, dit Winckelmann, n'avaient en général point de fenêtres et ne recevaient de jour que par la porte, et cela pour leur donner un air plus auguste en les éclairant par des lampes. Lucien dit d'une manière expresse que les temples n'étaient éclairés que par la porte. Les plus anciennes églises chrétiennes sont de même très faiblement éclairées, et dans celle de Saint-Miniato à Florence, il y a, au lieu de vitrages, des tables d'albâtre de différentes couleurs à travers lequel passe une faible lumière. Quelques temples

ronds, tels que le Panthéon, à Rome, recevaient le jour d'en haut par une ouverture circulaire. » A Herculanum et à Pompéi, on a trouvé des chassis de fenêtres avec des plaques de verre qui prouvent que l'on fit usage des fenêtres vitrées pour les maisons particulières, dès les premiers temps de l'empire. Sénèque est le premier auteur qui en parle (1). Souvent les fenêtres rares et étroites étaient fermées par des lames de pierres transparentes désignées sous le nom général de *pierres spéculaires*. Elles pouvaient n'être qu'imparfaitement closes par un treillis ou de petits abat-vent (2). Saint Jérôme parle clairement des vitres : « *Fenestræ quæ vitro in tenues laminas obductæ erant ;* » et Lactance : « *Manifestus est, mentem esse quæ per oculos ea quæ sunt apposita transpiciat, quasi per fenestras lucente vitro aut speculari lapide obductas* »

Les basiliques chrétiennes furent bientôt pourvues de fenêtres vitrées en verre blanc et en verres de couleur. Ceux-ci formaient comme une mosaïque diaphane, mais non pas une verrière peinte ; car les lames qui les composaient étaient teintes dans la masse. S. Grégoire de Tours mentionne plusieurs fois les vitres des églises. Il nous apprend que, de son temps, l'usage en était répandu : « *Fenestras ex more habens* (*ecclesia*), *quæ vitro lignis incluso clauduntur, quo præclarius ædi sacratæ lumen quod mundus meruerit subministret.* » Ces verres n'étaient pas blancs, mais teints ; car un voleur qui voulait passer par une fenêtre et emporter quelque chose du mobilier de cette église,

---

(1) Senèque, *Ep.* 90.

(2) Saint-Jérôme *in cap.* 41 *Ezech.* « *Fenestræ quoque factæ erant in modum retis, instar cancellarum, ut non speculari lapide nec vitro, sed lignis interrasilibus et vermiculatis clauderentur.* »

disait en lui-même : « *Si aliquid invenire non possum, vel has ipsas quas cerno vitreas auferam, fusoque metallo aliquid auri conquiram mihi.* » Il enleva les vitres et le métal qui les accompagnait. Il ne réussit pas en les faisant fondre ; mais il vendit pourtant à des marchands le verre *quod in pilulis nescio quibus conversum fuerat.* Quel prix aurait eu ce verre s'il eût été blanc, et pourquoi le faire fondre s'il n'y avait aucune substance à en retirer (1) ?

On ne comprendrait pas les descriptions de Prudence et de Fortunat s'il fallait les entendre de vitres sans couleur. Le premier loue Théodose d'avoir embelli Saint-Paul-Hors-les-Murs :

Bracteolas trabibus sublevit, ut omnis aurulenta
Lux esset intùs, seu jubar sub ortu.
... Tum camuros hyalo insigni variè cucurrit arcus :
Sic prata vernis floribus renident (2).

Fortunat décrit une église de Paris :

Prima capit radios vitreis oculata fenestris
Artificisque manu clausit in arce diem.
Cursibus auroræ vaga lux laquearia complet
Atque suis radiis et sine sole micat (3).

Les Francs se distinguèrent dans l'art de la verrerie. Le moine Théophile leur rend ce témoignage : « *Franci in hoc opere peritissimi.* » C'est à eux que les peuples établis à la suite des invasions s'étaient adressés pour en connaître les procédés. Le vénérable Bède dit de S. Benoît Biscop : « *Proximante autem ad perfectum opere misit legatarios in*

---

(1) S. Grégoire de Tours, *De gloria martyrum*, lib. I, c. 59.

(2) Prudence, *Perist.* hym. 12. Migne p. 566. Voir les notes sur ce passage.

(3) Fortunat, lib. II, *Poem.* 11.

Galliam, qui Vitri factores, artifices videlicet Britanniis catenùs incognitos, ad cancellandas Ecclesiæ porticuumque et cœnaculorum ejus fenestras abducerent (1). »

Il paraît constant, d'après les historiens, puisque les monuments de cet âge ont presque entièrement disparu, que les verrières de couleur étaient déjà communes en France avant le XI[e] siècle. Lorsqu'on eut trouvé l'idée et la manière d'y dessiner des personnages, elles furent appréciées comme un des plus puissants moyens de décoration pour les églises, non-seulement à cause des effets de lumière, mais parce qu'elles mettaient sous les yeux du peuple les images instructives de Dieu et des Saints. Durant le cours du moyen-âge, elles devinrent partie intégrante des églises de toute proportion. La piété et quelquefois le faste des bienfaiteurs des églises qui plaçaient leurs portraits ou leurs armoiries dans ces verrières, se plurent à les multiplier (2). Les corporations ouvrières concouraient souvent aussi à en décorer les basiliques.

A quelle époque remontent les verrières historiées? Les plus anciennes dont nous ayons la date incontestable sont,

---

(1) Bède, édition de Migne, tome V, col. 716. *Vita quinque sanctorum abbatum.* Ce curieux passage montre de plus que les habitants d'Outre-Manche avaient recours à nous pour d'autres arts : « *Gallias petens cœmentarios qui lapideam sibi ecclesiam juxtà Romanorum quem semper amabat morem facerent, postulavit.... Vitri factores... venerunt ; nec solum opus postulatum compleverunt, sed et Anglorum ex eo gentem hujusmodi artificium nosse ac discere fecerunt.* » etc.

(2) C'est surtout au déclin du moyen-âge qu'on aperçoit cette tendance à se mettre en scène : « *Qui fenestras ecclesiarum et capellarum dictarum nostrarum civitatis et diœcesis aliquando devotione, aliquando ambitione et superbia vitrare, et vitris hujusmodi arma et signa depingi faciunt.* » D. Martène, *Anecd.* cité par Du Cange. *Statuta eccl. Trecor.*, ann. 1455.

en France, celle de l'abbé Suger à Saint-Denis. Mais il est possible que l'on en découvre d'une date plus reculée ; car nous savons que Suger appela à lui des verriers étrangers, qui s'étaient rendus célèbres dans la pratique de leur art.

Émeric David attribue l'invention de la peinture sur verre au temps de Charles-le-Chauve, d'après un passage de la chronique de Saint-Bénigne où il est parlé d'une verrière représentant le martyre de sainte Paschasie, baptisée par l'apôtre de Langres et de la Bourgogne : « *Sententiâ fuit mulctata capitali, ut quædam vitrea antiquitùs facta et usque ad nostra perdurans tempora eleganti præmonstrabat pictura.* » Or, cette verrière, plus ancienne que l'église, rebâtie en 1001, datait sans doute de la construction du monument renversé qui, selon la chronique, remontait à Charles-le-Chauve : « *A Carolo imperatore cognomento Calvo et domno Isaac episcopo restaurata.* » Cette circonstance attacherait un nouveau rayon à la gloire d'Isaac, l'un des plus grands évêques de Langres et l'un des hommes les plus éminents de son siècle. Si la peinture sur verre eût été connue auparavant, par exemple au temps de Charlemagne, les monuments écrits nous en auraient légué le souvenir (1).

Quoiqu'il en soit, l'art de peindre sur verre ne fut pas proprement un secret, et il ne fut jamais perdu comme on le croyait récemment. Le XVII[e] siècle, en préférant dans les églises le verre blanc au verre peint, vit nécessairement diminuer le nombre des artistes dont il méprisait le talent et brisait les ouvrages ; mais quelques verriers, assez forts

---

(1) D'Achery. *Spicileg.* tome II, p. 383. *Sequitur forma ecclesiæ antiquæ.*

pour surmonter l'injustice et l'erreur de leurs contemporains, gardaient dans l'obscurité les traditions d'un passé glorieux (1). La simplicité même des procédés essentiels à la peinture sur verre les aurait préservés d'un oubli total et d'une perte réelle. Nous admettons pourtant qu'on les avait à peu près perdus de vue, et que chaque verrier pouvait avoir quelques procédés inconnus et particuliers.

Il y a deux manières de colorer le verre. L'une consiste à teindre le verre *dans la masse ;* l'autre, nommée peinture *en apprêt,* consiste à étendre au pinceau sur la surface du verre, les couleurs vitrifiables que l'on soumet ensuite à l'action du feu pour les incorporer à la substance du verre, qu'elles pénètrent plus ou moins profondément. L'emploi successif de ces deux procédés et leur union à différents degrés servent à distinguer les phases que la peinture sur verre a traversées.

Les plus anciens vitraux peints, ceux du XIIe et du XIIIe siècles, sont formés de pièces de verre teint dans la masse et peuvent être considérés comme une mosaïque translucide. Les contours et les ombres sont dessinés par des traits et des hachures obtenues au moyen d'un noir vitrifiable étendu sur le verre coloré aux verreries. Ce système était plus favorable à la couleur qu'au dessin. Le modelé, le

---

(1) Tel fut Pierre Levieil (1708-1772), originaire de Rouen et d'une famille qui depuis plus de deux siècles cultivait la peinture sur verre. Son père avait été chargé par Mansard de peindre des vitraux à la chapelle de Versailles et au dôme des Invalides. Pierre dirigea la réparation des verrières de Notre-Dame de Paris. Outre plusieurs ouvrages manuscrits sur l'art du peintre verrier, on a de lui un savant *Traité hist. et prat. de la peinture sur verre* dont la première partie fait l'histoire de l'art ; la seconde en expose les procédés en détail ; la troisième regarde spécialement le métier de vitrier.

raccourci ne sont pas étudiés. Les personnages rappellent par les lignes des draperies la peinture byzantine. En revanche, les verrières conservent toute la puissance d'une couleur franche et brillent d'un doux éclat. L'artiste recherche principalement cet effet, et pour obtenir plus d'harmonie, il peint souvent les objets qu'il représente sans s'inquiéter de leur couleur naturelle. Il les détache sur des fonds en mosaïque, réticulés en baguettes rouges sur fond bleu, à compartiments carrés, losangés, semés de fleurons. Aux bordures en feuillages, en crochets, en entrelacs, on reconnaît le style des ornements d'architecture à la même époque. Dans ces verrières, les pièces de verre sont fort épaisses et de petite dimension ; le réseau de plomb qui les lie est par là même très serré. La solidité qui en résulte pouvait seule nous conserver un si grand nombre de ces ouvrages à travers mille causes d'anéantissement (1).

Les vitraux à personnages de grandeur naturelle ou de taille colossale se voient plus communément aux grandes fenêtres de la nef majeure ; les dessins légendaires disposés en médaillons occupent ailleurs la plupart des fenêtres. On y retrouve les sujets traités par la sculpture et puisés dans la Sainte-Écriture ou dans l'histoire des Saints. Les figures sont posées sur le même plan et colorées de manière à ne pas rompre l'unité de lumière qui resplendit dans l'ensemble. Les légendes qui les accompagnent peuvent être

(1) Nos plus anciennes verrières sont à Saint-Denis, à Saint-Père de Chartres, à l'abside de la cathédrale de Bourges, aux cathédrales de Rouen, de Tours, d'Angers ; à la Sainte-Chapelle, à la rose sud de N.-D. de Paris, etc. On compte à N.-D. de Chartres 146 fenêtres composées de 1,359 sujets, parmi lesquels les représentations de 28 corps de métiers donateurs des verrières.

inscrites sur une bande au pied des personnages ou se développer de droite à gauche en commençant par le bas.

Outre les verrières en simple mosaïque et historiées, on fit aussi des vitraux en grisailles ornées sur un fond blanc de lacis, d'arabesques, de fleurs, d'enroulements gris ou noirs.

Au XIVe siècle, nous observerons comme caractères distinctifs, dans les verrières, une plus grande importance accordée au dessin qui tend à se perfectionner au détriment de l'effet général de la couleur. Il est plus correct, et pour indiquer les ombres, on ne se contente pas de simples hachures, mais on demande des ressources à la peinture en apprêt. On préfère les grandes figures aux médaillons ; on substitue aux fonds en mosaïque les fonds plats, unicolores et les encadrements qui figurent des clochetons, des arcades, selon le style de l'époque. Les morceaux de verre sont plus grands, et l'on évite moins les teintes pâles du jaune et du vert (1).

C'est à la fin de ce siècle que paraissent les verres peints incrustés d'émaux, importante innovation qui permettait de ne pas multiplier les pièces de rapports dans les dessins compliqués et de différentes couleurs. Elle épargnait de plus une notable dépense de temps. Avait-on, par exemple, un ornement à placer sur une pièce de verre autrement colorée, on usait celle-ci au moyen de l'émeri et de l'eau à l'endroit où l'on avait tracé les contours de l'ornement ; puis on y appliquait un émail de telle couleur qu'on le voulait. Il y avait ainsi deux couches de verre que le feu unissait.

On fit un usage fréquent de ce procédé, au XVe siècle,

---

(1) Exemples, vitraux de Jean de Kircheim, à N.-D. de Strasbourg.

pour rehausser les bordures des draperies et pour peindre les armoiries dont l'écu est souvent chargé de détails qu'il était difficile de reproduire par autant de morceaux de verre unis au moyen de plomb.

Les verrières du XV[e] siècle et du commencement du XVI[e] se composent presque totalement de pièces peintes en apprêt ; on abandonne le verre teint dans la masse. Elles doivent être désormais considérées plutôt comme des tableaux destinés à mettre en relief les brillantes qualités du peintre que comme des parties de la décoration monumentale. Impatiente des plombs grossiers qui s'opposent au fini, à la perfection du dessin, la peinture s'étale sur de larges verres; elle s'attache aux détails, vise à la scrupuleuse imitation de la nature et rivalise avec la peinture à l'huile dans le sentiment du modelé, la recherche du clair-obscur, la perfection des paysages. L'artiste consacre à ses personnages la partie inférieure des fenêtres. Ils ressortent sur un fond moiré, damassé, ou semblable à une tapisserie moelleuse, et se tiennent debout sur les bases des niches comme sur des piédestaux où souvent le blason étincèle. La partie supérieure de la verrière est remplie par un dessin architectural dans le goût de l'époque.

Bien que les couleurs bleue, rouge, verte soient souvent d'une belle transparence, l'usage immodéré des tons clairs, du gris et du jaune pâle enlèvent l'harmonie de l'ensemble. Cette perte n'est pas compensée par le mérite du dessin dont les détails ne sont point saisissables à distance. L'œil voit de la confusion et les tons clairs heurtent les teintes vigoureuses. La peinture en grisaille, avec quelques nuances jaunes, est très répandue (1). On a soin de dissi-

(1) Exemples, à la cathédrale d'Evreux, en plusieurs chapelles

muler les enchâssures de plomb dans les ombres ; elles servent même à tracer puissamment les contours et les traits forts des draperies.

Les peintres verriers copiaient souvent alors les tableaux des maîtres qui s'illustraient dans la peinture à l'huile. Ils leur envoyaient les dimensions et la forme des baies que les verrières devaient clore, et ceux-ci exécutaient des cartons que le verrier n'avait qu'à reproduire. Les vitraux d'Enguerrand-le-Prince, mort à Beauvais en 1530, furent peints, pour la plupart, d'après les cartons de Jules Romain, de Raphaël et d'Albert Durer (1). Aux fenêtres de l'hôpital de Châlon-sur-Saône, on reconnaît la Transfiguration de Raphaël et des calques de plusieurs figures de son école. Du reste, les peintres verriers ont toujours travaillé d'après des cartons qui se conservaient et se transmettaient dans les ateliers. Ce fait explique comment on peut rencontrer des verrières identiques à des distances éloignées, et comment elles doivent présenter quelquefois des nuances d'un style antérieur à la date réelle de leur exécution.

L'emploi du diamant pour couper le verre est un des grands progrès de cette époque. Auparavant on se servait de la tige de fer chaud. Incommode à diriger, elle ne procurait souvent qu'une cassure défectueuse et frangée qu'il fallait régulariser au moyen de l'égrisoir, lame d'acier échancrée aux extrémités. La coupure au diamant abrégeait et facilitait cette taille des morceaux de verre.

---

de la cathédrale de Bourges, à Saint-Gervais de Paris, à la Sainte-Chapelle de Riom, à Saint-Étienne de Beauvais, à Saint-Martin de Troyes, à l'hôpital de Châlon-sur-Saône, etc. Dans le diocèse de Langres, grisailles à Humbécourt, à l'église de la Nativité à Joinville ; verrières de couleur à Ceffonds, à la chapelle Saint-Anne de Joinville, à Louze, à Droyes, à Puellemontier.

(1) Bâtissier, *Hist. de l'Art monum.*, p. 659.

La découverte de nouvelles peintures vitrifiables, due aux développements de l'alchimie, fut une autre source de progrès. On raconte que le frère Jacques l'Allemand, de l'ordre de Saint-Dominique, et l'un des verriers les plus distingués du XVe siècle, trouva d'une manière merveilleuse la couleur jaune provenant de l'argent. Pour obéir à son supérieur qui l'envoyait à la quête, il quitta le fourneau où il commençait la cuisson de vitres peintes. Mais un bouton d'argent tomba, sans qu'il s'en aperçût, de son vêtement sur la chaux qui servait à stratifier son verre, et, en se fondant, il teignit en jaune la pièce sur laquelle il reposait.

A la Renaissance, la France compta parmi les verriers l'un de ses artistes les plus éminents, Jean Cousin. Il peignit des verrières et des cartons pour un très grand nombre de fenêtres des églises de Paris et de la province. On voit de ses œuvres au chœur de Saint-Gervais, à la Sainte-Chapelle de Vincennes, à la chapelle Sainte-Geneviève de Saint-Étienne du Mont et à la cathédrale de Sens.

Il avait eu pour émule Robert Pinaigrier, dont les trois fils Nicolas, Jean, Louis et un petit-fils, nommé aussi Nicolas, marchèrent sur ses traces. Saint-Étienne du Mont, Saint-Gervais à Paris, Saint-Père et Saint-Hilaire de Chartres conservent de leurs ouvrages. Jean de Molles fit des vitraux pour la cathédrale d'Auch, où ils garnirent vingt fenêtres de 45 pieds de haut sur 15 de large. On les regarde comme supérieurs à ceux de Sainte-Gudule de Bruxelles et de Notre-Dame d'Anvers.

Les verrières de la Renaissance sont faciles à distinguer par la décoration : elle ne rappelle plus le style gothique. L'architecture peinte en grisaille présente l'arc cintré, les guirlandes de fleurs et de fruits, les génies nus, les anges

bouffis. Les étoffes sont d'une extrême richesse; le modelé, imité par des points plus ou moins serrés suivant les décroissances des ombres. Le XVII[e] siècle et surtout le XVIII[e], en repoussant l'art du moyen-âge dans toutes ses branches, pour adopter exclusivement les traditions de l'art grec et romain, oublièrent graduellement et par une marche logique la peinture sur verre, dont l'effet mystérieux convenait à la mystérieuse ogive.

Les verriers allèrent demander à l'étranger, qui le leur donna quelque temps encore, le pain matériel avec un aliment à leur activité. Ils étaient bien déchus de leur noblesse passée et des priviléges dont les rois les avaient comblés. Le gentilhomme extrait de noble et ancienne lignée, disait l'ancien Droit, ne déroge point à la noblesse et n'est pas dans le cas d'être imposé à la taille pour exercer l'art de la verrerie. Cette législation disparut devant les règlements de 1614 (1). Ce n'est pas seulement le métier qui se trouvait frappé, mais l'art et les artistes. L'indifférence avait succédé à l'engouement. « N'est-ce pas, disait déjà Palissy, un malheur advenu aux verriers des pays de Périgord, Limosin, Xaintonge, Angoulmois, Gascongne, Béarn et Bigorre, ausquels pays les verres sont méchanisez en telle sorte qu'ils sont venduz et criez par les villages,

(1) Les Romains honoraient les verriers et leur accordèrent plusieurs prérogatives. Théodose les favorisa tout spécialement. En quelques provinces de France, les verriers n'admettaient parmi eux que ceux qui présentaient des titres de noblesse ou établissaient leur filiation avec des familles de *noblesse verrière*. La considération dont ils jouissaient tient à l'étendue des connaissances et à l'habileté qu'ils peuvent déployer dans leur art. Chez les Anciens, l'emploi du verre pour les vases servant au culte des Dieux ou aux cérémonies en l'honneur des morts, put contribuer à relever l'art de la verrerie.

par ceux mesmes qui crient les vieux drapeaux et la vieille ferraille, tellement que ceux qui les font et ceux qui les vendent travaillent beaucoup à vivre (1). »

Au XVIIIe siècle, on se mit à défoncer les verrières peintes et à les remplacer par du verre blanc. Ici, je ne puis m'empêcher de remarquer la singulière et secrète correspondance qui existe entre les idées générales d'un siècle. On enlève à la liturgie son cachet mystérieux, en traduisant le canon en langue vulgaire, en abattant les jubés, en rapprochant l'autel du peuple ; et c'est précisément alors que l'on condamne les vitraux peints, parce qu'ils diminuent la clarté du jour. Les ombres de la foi pèsent à plusieurs ; beaucoup de ceux même qui en portent volontiers le joug ont assez respiré l'air de la Renaissance payenne pour n'avoir plus le sentiment d'un rapport entre la demi-obscurité des églises et les conditions favorables de la prière chrétienne.

La connaissance de la lecture était plus répandue, et, depuis l'invention de l'imprimerie, il était facile à chacun de se procurer des livres. Le peuple pouvait lire durant les offices, et par conséquent il y avait lieu de désirer plus de jour que les anciennes verrières n'en laissaient briller. Mais, en accordant que certaines églises presque ténébreuses aient réclamé des changements sur ce point, on n'aurait pas dû les exécuter en condamnant en masse la peinture sur verre et en détruisant ses merveilleux ouvrages.

Il est vrai que le vandalisme ne s'est pas toujours acharné directement contre les vitraux de couleur. Une

---

(1) B. Palissy, *De l'Art de Terre*, au commencement.

partie a péri faute de mesures préservatives. Tantôt les chocs extérieurs et violents que nulle grille n'arrêtait ont brisé les panneaux ; tantôt le vent s'engouffrant dans un étroit passage que, par négligence, on n'avait pas fermé, a renversé la clôture entière de la fenêtre. Mais cette incurie elle-même ne vient-elle pas d'une ignorance qui engendre le mépris ?

Aujourd'hui, il existe en France une cinquantaine d'ateliers pour l'exécution des vitraux peints ; la résurrection de cet art est un fait accompli. Il a donné des produits qui rivalisent avec les meilleurs du moyen-âge, et l'on ne doute pas que la chimie moderne, par les lumières qu'elle jette sur les matières colorantes dont se composent les émaux, ne contribue, ainsi que le progrès général de l'industrie, à pousser la peinture sur verre dans la voie du perfectionnement. Nos contemporains laisseront derrière eux les procédés indiqués dans l'*Essai* du moine Théophile ou recueillis par Levieil. Du reste, la marche suivie pour l'ensemble de la composition et de la confection d'un vitrail ne peut guère varier. Il est opportun d'en faire maintenant l'exposé sommaire (1).

Il appartient aux traités spéciaux de fournir des notions techniques sur la nature et la composition des émaux, c'est-à-dire des substances vitrifiées ou vitrifiables de couleurs différentes, qui servent à peindre sur le verre et qu'on y fait adhérer en les exposant à une température capable de les mettre en fusion. Les émaux sont composés 1° des substances colorantes qui sont le plus souvent des oxydes métalliques ; 2° des fondants ou véhicules des couleurs, qui

(1) La plupart des détails suivants sont tirés du *Nouveau Manuel complet de la Peinture sur verre*, par M. Reboulleau.

sont des composés vitreux ou vitrescibles, par l'intermédiaire desquels on fixe les matières colorantes sur le verre. La fusibilité des émaux doit être toujours plus grande que celle du verre, afin qu'ils se fixent sur lui avant qu'il n'arrive à la liquéfaction. Dans les fréquents changements de température que subissent les verres peints pendant et après leur fabrication, la dilatation de l'émail doit être en rapport exact avec le verre ; autrement il se produit des gerçures et la couleur tombe en écailles.

Les couleurs ou substances colorantes unies à leurs fondants, réduites en poudre, sont conservées à l'atelier dans des flacons bouchés. Au moment de l'emploi, on les mêle à des liquides de diverse nature qui permettent de les étendre sur le verre au moyen de pinceaux. Le peintre, chargé d'exécuter un vitrail d'une grande étendue, doit s'attacher d'abord à le diviser en panneaux plus ou moins nombreux, qui seront circonscrits par des barres de fer convenablement disposées et combinées, pour que toutes les parties jouissent d'une égale solidité. Il détermine d'abord la direction qu'il convient de donner aux fers et aux plombs destinés à lier les différentes parties du tableau et à en garantir la solidité. L'auteur du carton ou du modèle que le verrier doit reproduire est obligé lui-même de prévoir cette nécessité dans sa composition. Les pièces de verre sont ensuite coupées selon les exigences du dessin. Pour cela, on lève sur le modèle, au moyen d'un papier transparent, un calque qui sert à reproduire le dessin sur le verre. On place les feuilles de verre sur le calque étalé sur une table. La translucidité permet de suivre les contours du dessin. Si le verre n'est pas assez transparent, on a recours au poncif : c'est une sorte de calque dont le dessin est mis à jour par des trous d'épingles nombreux et rap-

prochés. On le place sur le verre ; puis on fait passer à travers les trous de la poussière de charbon contenue dans un petit sachet que l'on secoue, et cette poussière indique suffisamment sur le verre les lignes du dessin. Les pièces de verre sont ensuite réunies avec de la cire et posées sur un chevalet.

L'application de la peinture sur le verre poli offre des difficultés particulières. Très souvent un second coup de pinceau enlève la couleur déposée par le premier. De plus il est mal aisé de superposer plusieurs couches rendues adhérentes par les mêmes substances. Elles se délayent ensemble et mêlent les diverses applications. On a eu l'heureuse idée de donner à chaque couche de couleur un véhicule différent et insoluble pour celui avec lequel il se met en contact ; ainsi on a peint à l'eau sur une couleur à l'essence. On est ensuite arrivé à peindre avec le même véhicule en soumettant la première couche, dans une étuve, à un mode de dessiccation qui la rend plus fixe, ou en empâtant progressivement les couches par l'emploi du sucre, de manière que l'action de la couleur superposée à la première couche soit moins dissolvante.

Les verriers se servent de nombreux artifices pour obvier aux inconvénients des procédés communs. Ainsi, pour éviter la superposition des couleurs, on peint le verre des deux côtés. On obtient, par exemple, une coloration verte en appliquant une teinte jaune au revers d'un verre bleu.

Lorsque le verre est peint, il reste à lui incorporer les émaux en les soumettant à une chaleur qui les fasse fondre. Pour cela on dispose les feuilles de verre dans une sorte de caisse en terre réfractaire appelée *moufle ;* on la place dans un fourneau , et l'on chauffe jusqu'au degré

convenable, lentement et de manière que la moufle arrive partout à la même température.

La peinture sur verre qui s'exécute avec des émaux colorés n'est pas terminée dès qu'elle a subi un premier feu. Ordinairement la fusion des émaux fait baisser le ton des couleurs en général. Il faut donc retoucher l'ouvrage après le premier feu, quelquefois même après le second. Les émaux n'en supportent pas plus de trois, sans tendre à disparaître. Pour ces retouches, on rétablit les pièces de verre sur le chevalet en les assemblant à la cire ou par une mise en plomb provisoire.

Quand la peinture est achevée, on procède à la réunion des pièces qui composent la verrière par la mise en plomb définitive. Le calque qui a servi à couper les morceaux de verre sert maintenant à les assembler. Après que l'on a ajusté les baguettes de plomb à un panneau, on soude ces baguettes au moyen d'un alliage de plomb et d'étain.

Le réseau de plomb ne suffirait pas à maintenir solidement une verrière d'une certaine étendue. Il a besoin d'être fortifié de distance en distance par des barres ou des tringles en fer qui composent l'*armature.* Au moyen-âge, cet appareil, tout en consolidant l'ouvrage, prenait la forme des panneaux et en faisait heureusement ressortir les contours. Par économie, et surtout dans les verrières modernes, on s'est contenté d'une armature qui a l'apparence d'une grille ordinaire et dont le dessin est indépendant de celui de la peinture. Le moyen-âge retenait les panneaux à l'armature par des clavettes ; les panneaux des vitraux modernes sont souvent reçus dans les feuillures des barres de fer et maintenues par des chevilles transversales. D'autres fois l'armature consiste simplement en tringles placées derrière le vitrail et qui se rattachent les panneaux

par rubans de plomb soudés au plomb des panneaux eux-mêmes.

Le vitrail ainsi monté, le vitrier n'a plus qu'à fermer avec du mastic les endroits qui pourraient livrer passage à la pluie ou à l'air extérieur.

Telle est la magique puissance de cette peinture, que nos églises gothiques semblent sans elle incomplètes, et que par elle on rachète, en partie du moins, la sécheresse désolante de nos médiocres églises en style classique. C'est par elle que le moyen-âge mit le sceau à son immense et magnifique système de coloration au sein duquel tout prenait chaleur et vie : les fresques aux parois; les couleurs brillantes aux reliefs des nervures et à la statuaire ; aux voûtes l'azur et les étoiles d'or ; au pavé la mosaïque de terre cuite vernissée ; aux fenêtres la verrière peinte, mosaïcale ou historiée, pour défendre la paix du sanctuaire et le recueillement de l'âme contre une lumière intempestive, pour fondre et harmoniser dans un jour tranquille les membres divers et les nuances innombrables du saint édifice.

Il est assez remarquable que les inconvénients de la vivacité du jour pour les églises ait fait exprimer, dans l'Encyclopédie, un regret relativement à l'abandon de la peinture sur verre (1). Mais aujourd'hui, on ne comprendrait pas que la réaction en faveur de l'art gothique n'embrassât point une de ses branches les plus importantes. Nous n'avons rien à perdre et tout à gagner à user de représailles à l'égard des vitres blanches. Les verrières de couleur sont si favorables à la piété que les fidèles, en entrant

---

(1) Dict. des arts et métiers, tome VIII : *Art de peindre sur verre*.

dans certaines églises pour prier, se dirigent instinctivement vers les chapelles qui en sont décorées. Sous le rapport de l'art, elles attirent l'attention du savant, tandis que la vitre blanche est vulgaire et sans dignité. Enfin elles remplacent les tableaux mobiles sans nuire comme eux à l'architecture (1).

La peinture sur verre convient aux églises nouvelles de style gothique, et l'on ne peut trop désirer qu'elle soit rendue aux anciennes églises qui en ont été dépouillées. Nous croyons de plus qu'elle est d'un bon effet dans les églises en style néo-grec, à moins qu'on ne veuille s'y astreindre à une scrupuleuse imitation de l'antique : car l'antiquité ne fournit aucun exemple de ce système d'éclairage. Mais alors les vitres blanches elles-mêmes devraient être repoussées, puisque les temples n'avaient pas des fenêtres apparentes comme celles des monuments modernes et qu'ils étaient assez obscurs à l'intérieur. On voit enfin que les églises de N.-D.-de-Lorette et de S.-Vincent-de-Paule à Paris, doivent à leurs verrières une partie de leur caractère religieux d'ailleurs assez faible.

Mais, dira-t-on, les verrières de couleur coûtent trop cher ; placées à toutes les fenêtres d'une église, elles la rendraient beaucoup trop sombre ; elles sont bien fragiles et l'on s'expose à perdre en un instant avec elles des épargnes qu'on pourrait consacrer à des objets plus durables. Ces observations méritent que l'on s'y arrête. Elles don-

---

(1) Lorsqu'on veut s'adresser à un peintre-verrier pour demander une verrière, il est indispensable de lui envoyer le dessin et les proportions exactes de la baie que cette verrière est destinée à clore. Le peintre doit mettre le style de son ouvrage d'accord avec celui de l'architecture, et se conformer aux lois iconographiques qui ont rapport au sujet dont l'exécution lui est confiée.

nent lieu à des explications très utiles sur le principe général que nous avons posé : condamner les vitres blanches telles qu'on les fabrique de notre temps ; adopter les vitres colorées.

Les grisailles des XIIe, XIIIe et XIVe siècles coûtent aujourd'hui de 60 à 80 francs le mètre superficiel; les grandes figures isolées, de 150 à 200 francs ; les médaillons, de 200 à 250 francs. Les vitraux qui appartiennent plus ou moins au style de la Renaissance coûtent encore plus cher; ils sont d'un travail artistique plus difficile et plus compliqué. Il est évident que beaucoup d'églises sont dans l'impossibilité de se procurer une décoration aussi coûteuse. Mais on peut commencer par orner une fenêtre à l'abside, à la chapelle de la Sainte-Vierge, et attendre les ressources pour en orner d'autres. Si l'on n'espère pas pourvoir à la dépense de verrières historiées, que l'on se contente d'une mosaïque en verre de couleur. Elle coûte beaucoup moins cher et ne réclame que la main d'un vitrier intelligent. Toutefois il faut du goût dans le choix et la combinaison des couleurs. Le moyen-âge a laissé des exemples précieux qu'il sera bon d'imiter (1).

Si l'on n'a que du verre incolore, il est encore un moyen de l'employer convenablement dans une église : c'est de le découper en morceaux que l'on combinera de façon à produire par le lacis de la résille de plomb des dessins variés et plus ou moins ingénieux, depuis les simples losanges jusqu'aux entrelacements, aux nœuds et aux enroulements compliqués. Le moyen-âge a été très fécond dans ce genre

---

(1) V. de très bons modèles dans les *Vitraux de Bourges* des PP. Martin et Cahier.

de composition, que nous avons grand tort de négliger (1).

Un architecte de beaucoup d'expérience et de goût observe avec raison que le vieux verre épais et d'une teinte verdâtre est d'un meilleur effet dans les églises que le verre mince et blanc de nos fabriques actuelles. Il est plus solide et donne un jour tempéré. Il faudrait déterminer les verriers à en fournir de cette espèce. L'Allemagne ne l'a point encore rejeté. Souvent on le remarque dans les anciennes peintures allemandes ou flamandes, où il est monté en mailles circulaires ou losangées (2). Le verre blanc dépoli n'a pas seulement l'inconvénient d'être une innovation dans les églises gothiques et de rappeler les usages que l'on en fait à certaines fenêtres sur la rue ; il est encore désagréable, selon nous, par ses tons fades et neigeux.

Je conclus qu'il y a une réforme possible et facile à introduire en faveur des verres de couleur, quelle que soit la pauvreté des églises qui voudraient la tenter. D'ailleurs, il n'est point improbable que l'on ne découvre des procédés nouveaux et moins dispendieux pour peindre sur verre. Autant il est imprudent de se fier sans examen aux pompeuses annonces d'inventions nouvelles en cette matière, autant il nous paraît hasardé de dire au génie industriel de notre siècle actif et entreprenant : Tu n'iras pas plus loin.

L'objection tirée du peu de transparence des vitraux

---

(1) V. des exemples de ces vitraux dans le *Bull. monum.*, tome XVII, par M. R. Bordeaux, et notre planche II, fig. 4 et suiv.

(2) M. R. Bordeaux, ouv. cité. Les hautes fenêtres de l'abside de la cathédrale de Langres ont gardé une partie de leur vieux verre d'une teinte verdâtre. Il est facile d'apprécier sa supériorité monumentale à côté des vitres blanches.

peints n'est pas méprisable. Nous admettons en principe que l'on doit conserver dans la construction et la décoration d'une église l'unité de style. Nous croyons qu'il y a désordre à rapprocher une imitation gothique d'une imitation grecque, ou même des formes du XIIIe siècle et d'autres du XVe. Ces inspirations ne s'allient pas ; elles n'ont pas la même source et produisent des effets disparates. Cependant il est certain que des fenêtres du XIIIe siècle, en verres épais et fortement colorés dans la masse, réunis en mailles de plomb serrées, peuvent produire, surtout dans les églises peu dégagées des constructions voisines, et à certaines heures où le saint lieu est très fréquenté, une obscurité pleine d'inconvénients. C'est pourquoi il paraît nécessaire de n'employer que la peinture du XIVe siècle pour les églises d'un style antérieur à cette époque, à moins qu'il ne s'agisse de fenêtres dont la fermeture laisserait encore assez de lumière venant d'ailleurs. Les dernières phases de la peinture en apprêt n'offrent pas la même difficulté.

Quant à la fragilité des verrières peintes, on ne saurait l'objecter sérieusement. D'abord les couleurs en émail sont de leur nature très durables. Leur substance peut acquérir par la composition une grande dureté ; elle est, en général, capable de résister longtemps aux frottements des corps solides. L'air, ni l'eau, ni les gaz de l'atmosphère ne les peuvent altérer, et si les vitraux périssent, c'est par des causes contre l'action desquelles il est facile de les protéger. Il faut les garantir contre les chocs extérieurs, contre les pierres lancées par les enfants, au moyen d'un fin grillage en fil de fer, non pas scellé dans l'architecture qu'il dégraderait, mais attaché à la ferrure même du vitrail. Si, par vétusté ou par une autre cause, une verrière tombe en mauvais état, on doit veiller au rétablissement des plombs

et du fer des panneaux. Si une pièce de verre s'ébranle ou tombe, comme il arrive parfois, après des vents violents, il faut sur le champ fermer passage au vent qui agrandirait l'ouverture et entraînerait peut-être le vitrail tout entier.

Il est plus facile de conserver une verrière peinte que de la réparer. Pour mener à bonne fin la restauration d'un ouvrage de cette espèce, il est une multitude de précautions à prendre. Elles ont pour but d'empêcher plusieurs inconvénients dont voici les principaux : 1° le changement, la perte ou le déplacement des pièces du vitrail. Ainsi on emploiera un ouvrier probe, incapable de substituer du verre moderne et médiocre aux verres anciens et précieux dont il ferait commerce. L'ouvrage sera autant que possible exécuté sur les lieux mêmes et sous les yeux de l'architecte ou du curé intéressés à sa bonne restauration. Avant de démonter un panneau, on en prendra le calque et ses morceaux seront comptés et numérotés. Ils seront rétablis dans l'ordre exact et primitif. Rien de plus absurde que les restaurations faites dans les verrières historiées sans tenir compte du tableau. On aura pu boucher les trous, laisser aux couleurs l'effet kaleïdoscopique ; mais pour l'intelligence du spectateur, la fenêtre est pénible à voir comme une page dont l'ordre des mots serait bouleversé (1). 2° Le remplacement des pièces perdues, par des verres qui ne conviennent pas. Tels sont les verres blancs ; ils ferment

(1) On s'est moqué plaisamment de ces réparations maladroites où l'on voit « un pied placé au bout d'un bras : des figures sens dessus dessous ou gratifiées de deux têtes pour un même corps ; Hérodiade recevant un chapiteau au lieu du chef de S. Jean-Baptiste ; Judith empruntant la jambe de la monture de Balaam, pour frapper un Holopherne qui porte une tête de femme placée à rebours sur ses épaules. » M. Schmidt.

le trou en réalité, mais non point dans l'apparence, qui est aussi désagréable à l'œil que le vide ; tels sont les verres provenant d'une autre verrière : source de confusion pour le sujet qu'on restaure et peut-être cause de vandalisme pour d'autres ouvrages qu'on achève d'anéantir. Le mieux, quand on ne peut faire repeindre des pièces semblables à celles qu'il s'agit de remplacer, serait d'employer du verre à une seule couleur et d'un ton qui fût d'accord avec celui des morceaux auxquels il doit s'unir. 3° L'altération des couleurs. Qu'on se garde bien, sous prétexte de nettoyer les verres peints et de leur rendre l'éclat, de les laver par des mordants ou de leur faire subir des frottements propres à enlever la peinture, surtout les teintes délicates et les couches appliquées après le premier coup de feu pour marier les nuances. 4° L'affaiblissement des plombs et de l'armature. L'économie serait ici mal placée, on le comprend. D'ailleurs, si les plombs nouveaux n'ont pas l'épaisseur de ceux auxquels on les substitue, il en résulte une différence dans l'écartement des pièces et un dérangement notable dans leur assemblage.

On trouve quelquefois, dans les recoins des sacristies ou sur les voûtes des églises, des monceaux de fragments d'anciennes verrières jetées au rebut et oubliées. Il ne faut pas se hâter de les détruire ou de les vendre, mais s'efforcer d'en rétablir les sujets. Pour cela, on en fait un premier triage qui réunit les morceaux de même sorte : figures humaines ou d'animaux, pièces d'architecture, de paysage, d'ornement, etc., fragments méconnaissables. On rapproche ensuite, comme au jeu *de patience*, les pièces qui semblent avoir du rapport entre elles, et l'on arrive, s'il y a lieu, à la reconstruction totale ou partielle d'une verrière, d'un panneau ou d'un médaillon.

§ V.

DES ÉMAUX ET DE L'ORFÉVRERIE.

SOMMAIRE. — Antiquité des émaux. — Classification technologique et chronologique des émaux. — Les nielles. — L'orfévrerie. — Trésors. — Progrès modernes.

L'étude de la peinture sur verre nous amène naturellement à celle de la peinture en émail. Ces deux arts présentent une grande ressemblance dans la composition des matières dont ils se servent et les moyens d'exécution. L'on peut considérer les peintures sur verre comme des émaux transparents.

L'émail est une substance vitreuse, colorée au moyen d'oxydes métalliques et rendue plus ou moins opaque par le mélange de l'oxyde d'étain ou d'autres métaux. L'union de ces matières est opérée par la fusion.

Il est probable que l'art d'émailler fut pratiqué presque aussitôt que celui de fabriquer le verre. Les monuments de l'antiquité ont transmis la preuve que la plupart des anciens peuples en avaient possession. L'Égypte nous montre ses statuettes peintes en émail et les caisses en mosaïque de certaines momies ; les Assyriens, les briques des murs de leurs édifices (1). Nous avons vu comment les Romains connurent le verre et à quels usages ils l'ont employé. L'imitation des pierres précieuses suppose l'émaillerie. La couverte intérieure des vases peints grecs imite l'éclat de l'émail; mais sa composition paraît différente. On croit y reconnaître une matière charbonneuse et une base ferru-

(1) M. Botta, dans les *Monum. de Ninive*, in-fol., a donné des exemples de briques émaillées.

gineuse. Ces substances, mêlées à un vernis, s'appliquaient au pinceau et subissaient une cuisson qui les incorporait au vase.

Les sépultures des Gaulois renferment assez souvent des globules ou d'autres objets en verre opaque, de diverses couleurs, et quelquefois même des applications d'émail sur cuivre. Les Romains qui ont tardivement emprunté à l'Orient la fabrication du verre, ne semblent donc pas avoir initié nos ancêtres à l'art d'émailler. Quoiqu'il en soit, il a été glorieusement cultivé en France depuis le commencement du moyen-âge.

Du VII[e] au XIV[e] siècle, les émaux sont *incrustés ;* du XIV[e] siècle au XVI[e], ils sont *en apprêt ;* depuis la Renaissance, on peignit en émail *sur émail cru.* Reprenons chacun de ces procédés.

Les excipients sur lesquels on applique les émaux sont de diverse nature : métaux, verre, terre cuite, etc. Il suffit que la cuisson de l'émail puisse s'opérer sans les endommager. De nos jours on a émaillé la lave dont on fera ainsi un indestructible pavé. Nous avons vu la terre cuite émaillée au moyen-âge. Ici nous parlons seulement des émaux fixés sur excipients métalliques, tels que le cuivre.

Pour faire un émail *incrusté*, on préparait d'abord la plaque de métal en y traçant les contours du dessin par des filets qui formaient comme des cloisons et laissaient entre eux des cavités. Ces filets ou contours en reliefs s'exécutaient de deux manières : ou bien on creusait l'excipient au moyen de burins plats, de ciselets, qui ménageaient ces reliefs ; ou bien on contournait et on attachait à la surface de l'excipient de petites lames métalliques qui produisaient des cloisons prêtes à recevoir l'émail en reproduisant le

dessin voulu. Dans le premier cas, l'émail était dit *champlevé ;* dans celui-ci, *cloisonné.*

Lorsque l'excipient présentait ainsi en relief l'image dessinée, on remplissait les creux avec de la poudre d'émail mise en pâte. Chaque couleur était séparée par un filet. Puis on soumettait la plaque au feu, qui opérait la cuisson de l'émail et le fixait au récipient. Si un émail se fondait à une chaleur moins intense, on le remplaçait à un premier coup de feu par du calcaire que l'on enlevait ensuite, et l'émail, trop aisément vitrifiable, se plaçait à un second coup d'une chaleur modérée. L'ouvrage recevait ensuite à la meule un poli plus parfait. L'or adhérait à une température moins élevée que celle exigée pour la fusion de l'émail.

Les émaux champlevés sont les plus solides ; les cloisonnés ont d'autres avantages : « le système qui prévalut au XIIIe siècle, dit le P. Martin, est le plus simple, et à parler en général, c'est celui qui produit le plus d'effet. En ouvrant dans le métal la place de l'émail, on se condamnait à de trop larges séparations entre les couleurs ; en les nuançant dans chaque compartiment, on avait pour résultat ordinaire quelque confusion dans l'ensemble. Ici, au contraire, la franchise du ton des couleurs ajoute à leur

[redacted]

les effets se ressemblent. Une même physionomie décèle le génie du même art, d'un art savant autant qu'inspiré (1). »

Cette dernière idée du P. Martin peut s'étendre également aux anciennes peintures murales et à celles des plus anciens manuscrits. Dans toutes les teintes plates, les couleurs gagnent à être cernées par des traits fortement accusés.

La palla d'Oro ou devant d'autel de Saint-Marc à Venise est d'émail cloisonné sur or. La châsse des grandes reliques au trésor d'Aix-la-Chapelle et plusieurs couvertures de manuscrits carlovingiens offrent aussi des exemples de ce mode d'incrustation. Les Grecs exécutaient les émaux cloisonnés ; les émaux gallo-romains sont champlevés. La pierre tombale de Frédégonde à Saint-Denys offre un exemple de ce système, et l'on en voit aussi plusieurs antérieurs au XIIIe siècle, au musée de Cluny, à Paris.

La peinture en émail rehaussa l'éclat des vases sacrés, des reliquaires, des châsses, des crosses épiscopales, des couvertures et des fermoirs de livre ; elle brilla sur les tombeaux et les autels (2).

L'émailleur, comme le verrier, ne se contentait plus, vers la fin du XIIIe siècle, de la peinture plate, sans effets d'ombre et de lumière, sans dégradation des teintes. Au lieu de relever en relief, sur la face de l'excipient, les contours du dessin, il les figura par des sillons creusés dans la plaque métallique. Il la recouvrit ensuite d'un émail

(1) *Mélanges d'Archéolog.* tome I, p. 15. Châsse des grandes reliques d'Aix-la-Chapelle.

(2) Voyez les savants ouvrages de M. l'abbé Texier sur l'*Histoire de l'Orfévrerie française* et sur les argentiers et émailleurs de Limoges.

transparent, dont l'épaisseur était plus grande au-dessus des sillons et faisait conséquemment ressortir les lignes des figures par une ombre plus ou moins foncée. A cette peinture de premier jet, il superposait quelques teintes, et produisait ainsi un émail *en apprêt* ou *en plein*.

Dès la fin du XVe siècle, on peint en *émail sur émail* : au lieu d'appliquer l'émail colorié sur l'excipient métallique, on interpose entre eux un émail blanc qui facilite le travail de l'artiste. Du reste, à partir de cette époque, on varie les procédés, en poursuivant l'imitation de la peinture à l'huile, malgré la différence des moyens d'exécution. Nous voyons dans les musées et les cabinets des curieux, des émaux translucides fixés à des plaques préparées comme des bas-reliefs; ou les contours métalliques des émaux cloisonnés sont remplacés par des filets d'émail noir ; ou bien l'on peint, comme pour les grisailles, en émail blanc sur un fond d'émail noir, et on relève la lumière par des rayons d'or. Le XVIe siècle unit souvent avec bonheur l'émail incrusté à l'émail en apprêt, atteignant ainsi la douceur du modelé sans perdre la vigueur d'éclat pour les fonds et les draperies.

En France, l'émaillerie a fleuri à Montpellier, à Noyon, à Rouen, à Paris. Cette dernière ville est de nos jours sans

[redacted]

quel on a attribué plusieurs ouvrages d'orfévrerie émaillée, était orfèvre à Limoges, avant de devenir monétaire de Clotaire II et trésorier de Dagobert. Évêque de Noyon, en 640, il put encore se livrer à la pratique de son art pour l'ornement des églises (1). L'émaillerie eut à souffrir des siècles de décadence qui ont suivi le règne de Charlemagne; elle se releva au XI[e] siècle, fut très florissante au XII[e] et se soutint durant tout le moyen-âge en modifiant ses procédés ainsi que nous l'avons expliqué.

Au XVI[e] siècle, les émailleurs deviennent peintres. Léonard Limousin, Pierre Courteis font de véritables tableaux. Sans doute ces chefs-d'œuvre sont admirables; mais du moment que l'on n'a en vue que de *peindre*, il est naturel d'adopter le procédé le plus simple, le plus facile et le moins dispendieux. La peinture à l'huile a fait dévier, puis a tué la peinture sur verre et la peinture sur émail (2).

Celle-ci reçut encore un coup mortel de l'introduction en Europe de la peinture sur porcelaine, connue en Chine et au Japon dès le commencement de l'ère chrétienne. Les essais tentés à Dresde, en 1719, et vers le même temps à Saint-Cloud, les recherches du P. d'Entrecolles, mission-

---

jour de Juillet envoya Monsieur Hugues d'Angeron au Roi par Guiart de Pontoise un chanfrain doré à testes de Liépars, de l'*euvre de Limoges* à deux crêtes, du commandement le Roi, pour envoyer au Roi d'Arménie. » *Ex Camerâ comput. Paris.*

(1) Voyez sa vie par S. Ouen, tome II du *spicilège* d'Achery.

(2) On peut voir les noms des plus célèbres émailleurs connus, les initiales dont beaucoup signaient leurs œuvres, l'indication de l'origine de plusieurs émaux célèbres conservés aux musées publics ou aux collections particulières, dans les ouvrages de Villemin, Dusommerard, Texier, etc. — Je n'ai point dû parler ici des émaux qui consistent en une multitude de petits ouvrages de verre blanc ou coloré soufflé à la lampe d'émailleur.

naire jésuite, levèrent les obstacles que la propagation de cette nouvelle industrie eût pu rencontrer. La manufacture de Sèvres a élevé, depuis lors, à un très haut degré de perfection, la peinture sur porcelaine et la fabrication des vases de cette matière. L'usage des vases de porcelaine peinte est devenu très commun dans les églises pour la décoration des chapelles ; ils servent d'ordinaire à contenir les fleurs artificielles dont on a fait un usage abusif. Mais je reviendrai sur ce point, en parlant des autels. Disons seulement ici que l'usage de la porcelaine rappelant les salons, les cheminées des appartements bourgeois, et même certaine partie du service de table, il est à souhaiter qu'il soit restreint plutôt qu'étendu.

Le retour à la peinture en émail est, au contraire, désirable. Elle a gardé un cachet de noblesse particulier, bien qu'au XVI[e] siècle on l'ait employée comme ornement pour une multitude d'objets futiles, d'ameublement ou de toilette (1). Son éclat n'est point éphémère, mais inaltérable, et la solidité de l'excipient auquel elle s'unit la protége contre les dangers qui menacent un verre fragile. Aussi nous déplorons que l'on ait, sans nécessité et sans scrupule, dépouillé les églises de ces reliquaires, de ces instruments de paix et de mille autres objets ornés d'émaux peints ou

(1) « Ie m'asseure avoir veu donner pour trois sols la douzaine de figures d'enseignes que l'on portoit aux bonnets, lesquelles enseignes estoyent si bien labourées et leurs esmaux si bien parfondus sur le cuivre, qu'il n'y avoit nulle peinture si plaisante. Et n'est pas cela seulement advenu une fois, mais plus de cent mil, et non seulement esdittes enseignes, mais aussi aux esguières, salières, et toutes autres espèces de vaisseaux, et autres histoires, lesquelles ils se sont advisez de faire : chose fort à regretter. » Palissy, l'*Art de Terre*, p. 9.

d'incrustations d'émail, que l'on voit aujourd'hui dans les musées ou les collections d'amateurs.

Pendant le moyen-âge et jusqu'au XVI[e] siècle, en Orient et en Occident, on pratiqua l'art de *nieller* qui a de l'analogie avec celui de l'émailleur. Le nielle est une composition métallique que l'on fixait par la fusion dans des intailles gravées sur l'or ou l'argent. La nature de sa composition, indiquée dans le *Schedula* de Théophile, et qui comprenait, avec une certaine quantité de soufre, six parties d'argent, deux de cuivre et une de plomb, le faisait ressortir en noir sur les métaux brillants. La niellure ne figurait pas seulement des arabesques et les dessins les plus délicats tracés en creux par le burin ; mais elle servait à représenter des images ou des scènes de petites proportions qui s'attachaient comme des médaillons à divers instruments du culte. En 811, Nicéphore, patriarche de Constantinople, envoie à Léon III une sorte de reliquaire que l'on portait au cou et qui était niellé : « *Mittimus encolpium aureum, cujus una facies chrystallum inclusam, altera picta nigello, et intùs habet alterum encolpium, in quo sunt partes honorandi ligni in figurâ crucis positæ* (1). » Léon d'Ostie nous en montre plusieurs emplois : « *Serinium argentum super altare cum nigello librarum novem ;* » et ailleurs : « *Fumigatorium cum nigello* (2). » Le nielle convenait pour les inscriptions. Anastase, dans la vie de S. Silvestre : « *Scriptum ex litteris puris nigellis.* »

On revient de nos jours à une espèce de niellure dont la composition et l'effet rappellent les niellures du moyen-

---

(1) *Acta conc. Ephes.*

(2) Léon d'Ostie, *Chronique*, lib. III, c. 5 et ult.

âge ; mais, au lieu du burin, on suit, pour tracer le dessin, un procédé mécanique. « On grave le dessin, dit M. Barral, sur une plaque d'acier ; on la trempe et on tire sur une plaque d'acier adouci, au moyen du laminoir, une épreuve en relief. Cette seconde plaque d'acier sert à imprimer sur l'argent le dessin en creux (1). »

Les émaux et les nielles peuvent être envisagés comme partie ou complément de l'orfévrerie. Ce terme indique cependant d'une manière plus spéciale la fabrication d'objets en or et en métaux précieux. L'orfévrerie religieuse s'est exercée, au moyen-âge, sur une multitude d'objets nécessaires ou utiles à la célébration du culte divin, sur les vases sacrés, les insignes des saints ordres, sur les livres liturgiques, sur les lampes, les candélabres, les châsses, les reliquaires, les coffrets, les couronnes de lumière ; elle a ciselé avec amour l'or et l'argent, le bronze, le cuivre et l'ivoire. Un si vaste champ nous oblige à nous renfermer dans des généralités. Omettant donc le côté pratique de l'art, sur lequel on peut consulter le moine Théophile, je m'arrêterai au caractère général de la haute orfévrerie liturgique, aux anciens trésors des églises, et à quelques observations sur les progrès de l'orfévrerie contemporaine.

Il existe, au moyen-âge, une connexion intime entre l'architecture et l'orfévrerie, sous le rapport du style ou du dessin. La basilique de pierre, l'infiniment grand, se reflète en infiniment petit avec ses piliers, ses arcs, sa statuaire, ses nervures et ses ornements, dans la châsse précieuse par la matière, et plus précieuse par le travail de l'ouvrier. Ainsi la succession chronologique des styles dans les

---

(1) Barral. *Dict. des Arts et Manuf.* De l'orfévrerie.

édifices latins, byzantins, romans, ogivaux et de la Renaissance est exactement la même pour les œuvres de l'orfèvre et sert au même titre à en déterminer l'âge. Les grandes châsses ont ordinairement la forme d'un sarcophage abrité par un toit à deux ou quatre versants qui lui donnent de la ressemblance avec un édifice réduit à de très petites proportions. L'imitation d'une chapelle gothique est évidente dans un grand nombre de reliquaires. D'autres sont élevés sur un pied et reproduisent la forme de l'objet qu'ils renferment ou le système des arcs-boutants, des pinacles et des dentelles de pierre de la période ogivale (1). Il en est, surtout des derniers siècles, qui représentent le buste du saint dont ils renferment les reliques ou seulement le membre, tel que le bras, auquel appartient l'ossement vénéré.

D'après la connaissance que nous avons de l'esprit qui animait le moyen-âge, il nous est facile de juger du développement que dut prendre l'orfévrerie religieuse, et de la supériorité qu'elle dut avoir sur l'orfévrerie profane. Les lois somptuaires qui pesaient sur celle-ci n'arrêtaient pas l'essor de la première. Et plus ses ouvrages s'élevaient en quelque sorte en dignité, parce qu'ils servaient aux cérémonies ou aux usages les plus saints, plus aussi on aimait à y consacrer de richesses, de temps et d'habileté. Que l'on écoute Suger : pour exécuter un crucifix, ce n'est pas trop de 80 marcs d'or, d'une foule de pierreries et des efforts de cinq ou sept ouvriers durant deux années : « *Per plures aurifabros lotharingos, quandoque quinque, quandoque septem, vix duobus annis perfectam habere potuimus.* » Jusqu'au XIII[e] siècle, c'est principalement dans les cloîtres que l'on

(1) Planche III, fig. 1 et 2.

cultive l'orfévrerie. Cet art, comme l'enluminure et la miniature, convenait au moine patient et retiré dans son monastère. Au XIII[e] siècle, on voit s'organiser, sur une grande échelle et sous le patronage de S. Éloi, les corporations d'orfèvres laïques. Ils portent des titres variés, dont plusieurs indiquent une spécialité en orfévrerie : *Deauratores, argentarii, auri fabri, scypharii, fermarii, monetarii* (1).

S'il est question, au moyen-âge, du travail des pierres précieuses, il ne faut pas entendre par cette expression la joaillerie proprement dite. Aucun ouvrage de cette époque ne paraît conçu dans l'idée de faire ressortir par la taille les facettes et les merveilleuses combinaisons des pierreries, les reflets et les jeux de lumière dont le moderne lapidaire sait charmer nos regards. On enchâsse simplement les pierres fines dans l'or ou l'argent ; mais elles ne sont que l'accessoire.

La joaillerie, qui s'allie plutôt à la bijouterie profane qu'à la grande orfévrerie religieuse, est toute récente. On ne sut d'ailleurs tailler le diamant qu'à la fin du XV[e] siècle. Il est vrai que les Anciens ont gravé avec toute la perfection possible une multitude de camées et d'intailles ou pierres gravées en creux par la scie, la bouterolle, *ferrum retrusum*, le touret, la poudre et la pointe de diamant, l'émeri et l'os de seiche ; ils ont entamé et poli les pierres fines les plus dures et les pâtes de verre composées en imitation; mais ils n'ont pas eu la pensée de se servir de la poussière du diamant pour polir le diamant lui-même.

(1) Voir dans les *Annales arch.*, articles sur l'orfévrerie du moyen-âge, *passim*.

En 1476, Louis de Berquen, d'une noble famille de Bruges, frottant deux *pointes-naïves*, ou diamants imparfaitement facettés par le roulement, remarqua qu'elles s'usaient l'une l'autre. Il égrisa de cette manière deux diamants bruts, et le foyer lumineux du diamant jeta pour la première fois toute sa clarté.

Les ouvrages d'orfévrerie étaient accumulés et conservés dans un endroit spécial désigné sous le nom de *sacrarium ;* ce lieu même et l'ensemble des richesses qu'il contenait étaient appelés aussi *thesaurus* (1). Le *thesaurarius*, l'un des hauts dignitaires des cathédrales, avait la garde du trésor. Il y préposait des clercs et des laïques qui, sous des peines sévères, devaient y veiller jour et nuit. Le trésor occupait le plus souvent, dans les grandes églises, une partie des dépendances qui comprenaient encore la sacristie, la salle capitulaire et la salle des archives. On le renfermait aussi dans une chapelle particulière, et, pour les petites églises, dans un meuble placé derrière l'autel ou dans une sorte d'armoire ouverte dans le mur. Bien que les vases sacrés, les fiertes, les reliquaires de toute espèce, les ornements liturgiques formassent le fonds de ces précieux dépôts, on y voyait beaucoup d'objets d'art qui n'entraient pas dans le service du culte, mais qui avaient été offerts à l'église par la piété des fidèles. Aussi peut-on dire que les trésors étaient les musées du moyen-âge : ils fournissaient un aliment à la curiosité comme à la dévotion du peuple. Le trésorier tenait un inventaire exact et détaillé de tous les ob-

---

(1) Walafride Strabon : « *Sacrarium dicitur quia ibi sacra reponuntur et servuntur.* » — Un ancien Ordre romain : « *Processionem coràm episcopo acturis, à custode Ecclesiæ in sacrario ornamenta præbenda sunt.* » Baluze, *Capit. reg. Franc.*, ann. 806 et 816.

jets confiés à ses soins. Ces catalogues, rédigés autrefois en latin, mais communément en français depuis le XVII[e] siècle, sont très intéressants pour l'histoire de l'art, et ils nous transmettent au moins le souvenir des monuments que le pillage des églises a fait disparaître dans ces temps révolutionnaires (1).

A la lecture des inventaires des anciens trésors, on est surpris de la variété autant que de la richesse des objets que l'on y recueillait : quelquefois on pourrait l'être de leur singularité. Il y avait au trésor de la cathédrale de Langres « ung chateau de Grancey d'argent doré. » La piété portait ainsi des familles ou même les habitants d'une ville à se mettre sous la protection de Dieu et des Saints, en donnant aux églises une image en relief de leur demeure ou de la cité. J'y remarque un poisson d'argent que l'on suspendait à un fil de fer au milieu du chœur. C'était sans doute un symbole de Jésus-Christ, commun dans la primitive église, conservé jusqu'à l'époque romane sur les fonds baptismaux, et jusqu'à nos jours dans les représentations de la cène. On y voyait aussi des œufs d'autruche. M. Godard, conservateur du musée d'Angers, nous apprend que, dans la cathédrale de cette ville, c'était un usage d'exposer deux œufs d'autruche, le jour de Pâques, sur l'autel de S. Réné, M. Didron pense que l'œuf était le symbole de la

---

(1) Sur les trésors de Laon, d'Arras, de Bourges, etc., voyez les inventaires et les articles publiés dans les *Ann. arc.* de M. Didron ; sur celui d'Aix-la-Chapelle, les *Mélanges d'Archéolog.* des RR. PP. Martin et Cahier. Consultez aussi pour les trésors de Rome, Anastase-le-Bibliothécaire, *De vitis Pontifi. roman.* ; Paris, imp. roy., 1646, aux vies de S. Silvestre, p. 12, S. Damase, p. 21, S. Innocent, p. 25, S. Boniface, S. Célestin, S. Sixte III, etc., et *les sept basiliques de Rome*, par M. Th. de Bussières, 2 vol. in-8°, Paris, 1845.

résurrection. « On prétendait, au moyen-âge, que l'autruche pondait un œuf où le petit serait resté éternellement emprisonné si la mère n'était venue en briser la coquille avec du sang délayé dans du miel. Au contact de ce sang, l'œuf se brisait, et le jeune oiseau s'échappait à tire d'aile; ainsi le Christ, par son propre sang, brisa la pierre du tombeau et s'envola au Ciel s'asseoir à la droite de son père (1). » Cette explication convient au fond à la coutume si répandue d'offrir en présent des œufs de Pâques (2). Mais je ne puis entrer dans le détail des raretés que l'on rencontre souvent dans les anciens trésors. Ces

---

(1) *Ann. arch.* tome XI. Cette fable, au sujet de l'autruche, ne se trouve pourtant ni dans les *bestiaires* publiés par les savants rédacteurs des *Mélanges d'Archéologie*, ni dans Vincent de Beauvais. Dom Berchaire ne l'a pas recueillie en son *Reductorium morale*. Qu'elle ait été généralement admise ou non, le symbole de la résurrection de l'homme par la puissance et la bonté divine pouvait néanmoins convenir particulièrement à l'œuf d'autruche que le soleil fait éclore. « *Ova sua fovere negligit*, dit Vincent de Beauvais, *sed projecta tantummodo fotu pulveris animantur. Unde Dominus ad Job : Tu forsitan in pulvere calefacies ea.* » Cap. 138, lib. XVI, *spec. natur*. Durand de Mende l'explique d'une autre manière en son *Rational*; voici quelques-unes de ses paroles : « *Id nonnullis ecclesiis duo structionum et hujusmodi quæ admirationem inducant, et quæ raró videntur consueverunt suspendi, ut per hoc populus ad ecclesiam trahatur et magis afficiatur. Rursùs aiunt quidam quòd structio tanquam avis obliviosa derelinquit in sabulo ova sua: demùm quædàm stellâ visâ recordatur et redit ad illa, aspectu suo fovens ea. Ova ergò in ecclesiis suspenduntur ad notandum quòd si homo propter peccatum à Deo derelictus sit, tandem divino lumine illustratus pœnituerit et ad ipsum redierit, per aspectum lumine illius fovetur per quem etiàm modò vicitur in Lucâ, quòd respexit Dominus Petrum postquàm negavit Christum. Suspenduntur etiàm, ut in illis unusquisque contempletur, quòd homo facilè Deum obliviscitur, nisi per stellam, id est Spiritûs sancti gratiam influentem illustratus ad eum redire per bona opera recordetur.* » Lib. I. c. 3.

(2) V. sur les œufs de Pâques une lettre de M. l'abbé Chauveau, *Ann. arch.*, tome XII, p. 122.

exemples suffisent pour faire comprendre qu'une idée religieuse s'attache peut-être à des objets que nous serions tentés de prendre pour de simples curiosités.

Au XVIe siècle, la déviation générale des arts se fait sentir dans l'orfévrerie par l'imitation des formes antiques, par une application beaucoup plus étendue aux objets profanes et ensuite par l'impuissance de l'orfèvre qui, au lieu de composer lui-même ses modèles, les demande plus souvent, ainsi que l'émailleur et le verrier, à des artistes étrangers à son art. Parmi les hommes qui ont illustré l'orfévrerie de la Renaissance, le florentin Benvenuto Cellini se place au premier rang. Il était en même temps sculpteur et graveur. On lui attribue souvent des ouvrages qui ne sont pas de lui (1).

A mesure que l'industrie moderne progresse et que le besoin du luxe descend dans le peuple, on s'ingénie à trouver les moyens de diminuer en orfévrerie les frais de la façon et le prix de la matière. L'abandon du massif pour le creux, l'invention du plaqué, les nouveaux procédés d'argenture et de dorure par l'électricité, l'estampage, le moulage sont considérés comme des bienfaits parce qu'ils mettent à la portée de tous les jouissances artistiques réservées autrefois aux grandes fortunes. Qu'il y ait là un progrès, je ne le conteste pas. Il est manifeste, surtout pour les usages ordinaires de la vie. Les pauvres églises peuvent en profiter largement. Toutefois, n'oublions pas que le service des autels réclame, autant que possible, ce qu'il y

---

(1) Cet artiste a laissé divers ouvrages sur son art, entre autres *Due trattati, uno intorno alle osto principali arti dell' orificeria, l'altro in materia dell' arte della scoltura*. Une tasse d'argent, due à son ciseau fut achetée 800 louis, en 1774.

a de plus noble. Trop d'économie sur la matière rend un ouvrage mesquin ; d'un autre côté, l'absence d'un travail intelligent n'est point compensée par le prix de la matière; car le travail en lui-même est de beaucoup supérieur. La matière représente en quelque sorte, dans un objet servant au culte, l'hommage de la nature brute au Créateur ; le travail est l'hommage de l'intelligence. Ces principes que le moyen-âge a parfaitement compris, doivent nous diriger dans l'acquisition et pour la conservation des ouvrages d'orfévrerie d'église. N'est-il pas déplorable que l'on ait, de notre temps, manqué de goût, je dirai même de raison, au point de ne pas sentir la valeur propre du travail? Des croix, des crucifix, des chandeliers, des plats en cuivre, solides et bien ouvragés, ont été vendus pour le poids du métal ou échangés pour d'autres que l'on doit à des procédés mécaniques et dont l'éclat éphémère est le seul mérite. Les buires de François Briot, pour être d'étain, n'en sont pas moins dignes d'admiration : la Renaissance n'eut rien de plus gracieux pour les formes, de plus pur dans le dessin, ni d'un meilleur goût dans la composition (1).

§ VI.

ANCIENNES ÉTOFFES ET TAPISSERIES.

SOMMAIRE. — Les anciennes étoffes d'Orient. — Influence de l'Orient sur l'Occident. — Les tapisseries et les tentures au moyen-âge. — Exécution. — Des litres funèbres. — Broderies, guipures. — Conservation des anciens tissus.

Si l'on jugeait des difficultés que l'homme eut à vaincre pour arriver à l'art de tisser, par les métiers compliqués

---

(1) L. Dussieux. *De l'Orfévrerie française*, § IX.

dont se servent les manufacturiers modernes, on pourrait croire que la fabrication des étoffes ne remonte pas à la plus haute antiquité. Mais quand on voit le Maure ou l'Indien exécuter, avec une simple navette et quelques morceaux de bois, les tissus les plus fins, le témoignage de l'histoire sur l'origine reculée des tissus teints, brodés ou peints n'a rien d'invraisemblable. Abraham dit au roi de Sodôme: « *A filo subtegminis usque ad corrigiam caligæ, non accipiam ex omnibus quæ tua sunt.* » Rebecca se voile en apercevant Isaac : « *Illa tollens citò pallium operuit se.* » La robe que Jacob donna à Joseph et qui excita la jalousie de ses frères était rayée de plusieurs couleurs : « *Fecitque ei tunicam polymitam.* » Job s'écrie : « Mes jours ont passé plus vite que la navette lancée par le tisserand. »

En étudiant le tabernacle et les vêtements du grand-prêtre des Hébreux, nous avons observé qu'au temps de Moïse l'art de tisser les étoffes et de les teindre d'une couleur unie, ou en imitant le plumage des oiseaux, *opere plumario*, par le moyen de nuances, ou en les relevant par des broderies, était fort avancé (1). L'Exode nous montre des étoffes dans lesquelles l'or tiré ou coupé en fils se mêle aux tissus : « *Incidit bracteas aureas et extenuavit in fila, ut possent torqueri cum priorum colorum subtegmine.* » Je reconnais ici l'origine de ces beaux voiles dont se parent encore de nos jours les juives d'Orient.

Dans l'antique Asie, non-seulement les Indiens plongent dans la teinture, couvrent de peintures à la main leurs étoffes de coton et de laine, mais ils y impriment, au moyen de planches en bois et y brodent en relief, à l'aiguille, des-

(1) Tome I, p. 17 et suivantes.

animaux et des fleurs. Les toiles indiennes se vendaient en Égypte, et les Ptolémées y établirent des manufactures dont les produits rivalisèrent avec ceux de l'Inde dont ils imitaient les dessins : « *Hinc dracones indici*, dit Apulée, *indè gryphes hyperborei; quos in speciem pinnatæ alitis generat mundus alter* (1) ». Le commerce de ces tissus remonte avant Moïse : « *Non conferetur*, dit Job, *tinctis Indiæ coloribus.* » Les Babyloniens excellèrent aussi dans la fabrication des tapisseries peintes et historiées, et les auteurs grecs, depuis Homère, mentionnent souvent les broderies à l'aiguille que les femmes de leur nation exécutaient avec une grande habileté (2).

On a remarqué, et c'est encore une preuve que l'Occident doit beaucoup à l'Orient sous le rapport de la fabrication des tissus, que les noms de plusieurs étoffes de luxe ont une origine asiatique. Le terme *sindones*, appliqué autrefois aux toiles d'Orient, signifie les toiles du Sind ou de l'Indus ; le *sendal* qu'on trouve souvent au moyen-âge et dont était faite l'oriflamme de S. Denis (3), rappelle également le Sind ; l'*aurifrygium*, d'où le mot orfroi, nous remet en mémoire les draps d'or de l'Asie-Mineure ; et peut-être le *satin* n'est-il pas sans rapport avec Saïd, Seta ou Sidon, ville célèbre par son commerce de riches tissus (4).

Le poil des animaux, la laine, le lin, le bysse que l'on croit être le coton, les fils d'or étaient les matières de la fa-

---

(1) V. Em. David. *Hist. de la Gravure.* Apulée vivait au IIe siècle.

(2) V. Jubinal. *Les anc. tapisseries.* Conclusion.

(3) Du Cange, v. *Cendalum.*

(4) R. P. Cahier. *Mélanges d'Archéolog.*

brication dans l'antiquité. On ne parle pas de fil d'argent. Les étoffes de soie furent connues dans presque toute l'Asie et une partie de l'Europe, longtemps avant que l'on en sût l'origine. Les conquêtes d'Alexandre, du côté de l'Inde, mirent les Grecs en possession de ce précieux tissu. Ézéchiel nous apprend qu'il était un article du commerce de la Syrie, et nous voyons Mardochée, dans son triomphe, revêtu de soie et de pourpre : « *Amictus serico pallio atque purpureo.* » Néanmoins l'éducation du ver à soie demeura le secret des Indes. Les Romains payèrent au poids de l'or le fil mystérieux dont ils faisaient les tissus de pure soie, *holosericum*, ou de soie mêlée, *subsericum*. Ce fut sous le règne de Justinien que deux moines, connaissant les Indes, furent envoyés dans le pays et en rapportèrent des œufs qui propagèrent la soie dans l'empire. Les Latins l'achetèrent des Grecs, jusqu'à ce que Roger, roi de Sicile, eût fondé, en 1130, plusieurs manufactures avec l'aide d'ouvriers amenés de l'Orient. Byzance, avant et même après cette époque, fournit à l'Occident des soieries, *serica*, *basilicia*, qui jouissaient d'une haute réputation (1).

Du reste, il règne beaucoup de vague sur le sens du nom des étoffes chez les Anciens et au moyen-âge. Il est d'autant plus difficile de le fixer que les monuments sont rares, et que les mots ne peuvent pas toujours indiquer assez le système de fabrication ni même la matière du tissu.

La fabrication des étoffes et des tapisseries forme une grande partie de l'industrie des Grecs, des Persans, des In-

(1) Si l'on veut suivre les progrès des manufactures de soie en Occident, depuis le XIII[e] siècle, on peut lire la section IV de l'article soie et soierie de la grande encyclopédie, tome II des manuf. et arts.

dous et des Arabes, dans les siècles qui suivent l'avènement de J.-C. Elle dérive certainement de l'industrie pratiquée dans les anciens âges, depuis le Nil jusqu'au Gange ; car elle en conserve des caractères ; le moyen-âge latin nous en fournit des exemples.

Anastase, dans les *Vies* des souverains pontifes Adrien, Léon III, Grégoire IV, etc., mentionne des vêtements ecclésiastiques couverts d'éléphants, de paons, de lions, d'aigles, de griffons, d'arbres et de fleurs : « *Fecit vestem de fundato cum historià de elephantis.* » Voilà bien la trace de l'influence indienne. Les PP. Martin et Cahier ont publié en couleur des dessins d'anciennes étoffes byzantines qui donnent une idée exacte de ce genre d'étoffes (1). Le dessin est loin de la perfection ; mais les couleurs bleue, rouge, verte, jaune, rose sont souvent d'un agréable effet. Quelquefois on rencontre sur ces tissus une imitation inintelligente de l'écriture arabe, telle qu'on la voit dans les inscriptions de leurs mosquées. Les lettres n'ont aucun sens ou même ce ne sont que des figures analogues à celles de l'alphabet arabe. Astérius, évêque d'Amasée, vers la fin du IVe siècle, décrit les vêtements d'étoffes historiées, que le luxe multipliait de son temps : « *Nec verò constituerunt hic stultæ solertiæ fines ; sed unà quàdam et supervacuà arte texendi inventà, quæ flaminis, atque subtegminis contextu pictoriam facultatem imitatur, et omnium formas animalium in vestibus exprimit ; floridam et infinitis imaginibus variegatam vestem tum sibi tum uxoribus et liberis studiosè comparant... Sunt ibi leones, pantheræ, ursi, tauri, canes, silvæ, saxa ac venatores et omnia denique, circà quæ pictorum*

(1) Planche III, fig. 3.

versatur industria ad imitationem naturæ expressa. Qui verò, quæque ex divitibus illis religiosiores sunt, ex historiâ evangelicâ textoribus argumenta suppeditant (1). »

En Orient, les voiles de l'autel dont nous parlerons bientôt étaient souvent magnifiques et ornés de broderies. On voit dans une lettre de S. Épiphane à Jean, évêque de Jérusalem, que l'on suspendait à l'intérieur des églises des voiles portant des images saintes (2). Anastase-le-Bibliothécaire mentionne fréquemment les précieux tissus de ce genre donnés par les papes aux basiliques : les mystères de la vie de N. S. y étaient représentés. Je lis dans la vie de S. Maximien, archevêque de Ravenne, au VI[e] siècle : « *Donavit endothyn* (voile dont on couvrait l'autel) *byssinam præstantissimam, omnem Christi historiam continentem. Adjunxit et ex auro aliam endothyn in quâ auro textili pictæ erant omnium qui illum præcesserant archiepiscoporum Ravenn. imagines. Fecit et geminas alias in quibus margaritis et unionibus* (pour *cepis*, ognons) *sic erat descriptum : Parce Domine, parce populo tuo et memento mei peccatoris quem de stercore exaltasti in regno tuo* (3). »

S. Grégoire de Tours dit au sujet du baptême de Clovis et des Francs : « *Velis depictis adumbrantur plateæ ecclesiæ, cortinis albentibus adornantur, baptisterium componitur, balsama diffunduntur, micant fragrantes odore cerei, totumque templum baptisterii divino respergitur ab odore.* »

---

(1) Cité par Ciampini, *Vet. monim.*, c. 13.

(2) S. Epiph. *Opera*, tome II, p. 317, ed. Petav. Le II[e] conc. de Nicée dit que l'on figure Jésus-Christ *in sindonibus, in promptuarii vestimentis.*

(3) Voyez les Bollandistes, au 22 février.

On trouvera dans plusieurs autres passages de cet historien des preuves que cette décoration avait pris dès-lors un grand développement. On ne s'en servait point seulement pour les portes, les autels et le pavé, mais pour les murailles : « *Collectis velulis ac palliolis de circuitu parietum pendentibus,* » pour les sépultures et comme couvertures destinées à voiler les châsses (1). Dagobert ne fit pas peindre l'église de S. Denis, mais il la tendit entièrement de tapis, d'étoffes d'or où brillaient les perles et les pierres précieuses.

Il est certain que le goût des tentures et des tapisseries prit une extension considérable au moyen-âge, et qu'il mit des bornes à celui de la peinture murale. M. Achille Jubinal croit que c'est vers le IX[e] siècle, au plus tôt, que la fabrication des tapis et autres tentures exécutées par le tissage s'introduisit en France. Auparavant, on y brodait à l'aiguille ; ce procédé subsista concurremment avec l'autre (2).

En 985, il y avait à l'abbaye de S. Florent de Saumur une fabrique de tapis et d'autres étoffes que les moines tissaient eux-mêmes : « *In præcelsis solemnitatibus abbas elephantinis vestibus, alius priorum leoninis induebatur.* » Des oiseaux blancs et rouges, des paysages de couleurs imaginaires apparaissaient sur ces tissus aussi bien que les scènes empruntées à la Bible (3). Au commencement du siècle suivant, les manufactures de Poitiers s'étaient ac-

---

(1) S. Grégoire de Tours. Ed. Migne. Num. 81, 83, 865, 1117, etc.

(2) Jubinal. *Les anciennes tapisseries.* Endroit cité.

(3) Id. Ibid. et DD. Martène et Dur. *Ampliss. collec.* tom. V, c. 1106.

quis une grande célébrité en France et en Italie. Un évêque de ce dernier pays écrivait au comte Guillaume V : « *Mitte mihi mulam mirabilem et frænum pretiosum et tapetum mirabile* (1). » Dès lors l'usage des tapisseries devient si commun dans les cathédrales et les églises des monastères, que l'on doit en conclure l'existence de fabriques nombreuses principalement occupées par des moines.

Aux XII[e] et XIII[e] siècles, les rapports avec l'Orient contribuèrent à perfectionner cet art, et les habitudes de luxe prises par la noblesse multiplièrent les tapis brodés où les châtelaines brodaient l'Histoire-Sainte et les hauts faits de la nation (2). Le *Livre des Métiers* d'Étienne Boileau exprime assez l'idée de l'influence orientale en citant, à Paris, la corporation des tapissiers de *tapis sarrazinois*. Du reste, au temps de S. Louis, la France avait assez progressé dans ces sortes d'ouvrages pour envoyer ses produits en présents aux rois de l'Asie (3).

---

(1) V. Jubinal.

(2) L'Orient communiqua aux Latins par les croisés l'usage de tendre aussi les murailles avec des peaux préparées et dorées : « c'était ordinairement du cuir de chèvre ou de mouton qui sans doute d'abord fut employé dans toute sa longueur, mais que plus tard le besoin d'uniformité fit préparer en carrés d'environ deux pieds de hauteur sur un peu moins de largeur; on rapprochait ensuite ces fragments les uns des autres ; on les réunissait en les cousant, et ils formaient de belles et solides tentures, capables de résister à l'humidité des donjons beaucoup mieux que de fragiles tissus. Nos aïeux donnèrent à ce genre d'ornements, qui se fabriqua surtout à Venise et à Cordoue, le nom *d'or basané*. L'origine en vient de ce que ces tentures étaient formées de basane dorée à plat ou gauffrée en couleur d'or. » Jubinal. *Les anc. tapisseries*.

(3) Joinville dit que saint Louis envoya au khan des Tartares « une tente d'écarlate où l'on avait entaillé par ymages l'Annonciation de N.-D. et tous les austres poinz de la foy. » Éd. Petitot, p. 98.

Il serait inutile ici de recueillir les paroles des écrivains qui attestent l'emploi religieux ou profane des tapisseries à cette époque. Mais je ne puis omettre un passage que je rencontre dans S. Bonaventure et qui nous apprend qu'aux jours de fête on ne se servait pas indistinctement de toute espèce de tapisseries ou de tissus : « *In natali Domini templum solet tapetiis ornari, quasi saccis ; ad significationem quod solemnitas debet celebrari ejus natalis qui nunc incipit habere asperitatem. Sed in pascha ornatur pannis sericis, ad significandum quod solemnitas ejus est qui deponit saccum scilicet mortalitatem, et assumit pannum sericum, scilicet immortalitatem, lenitatem, delicias* (1). »

Aux XIVe et XVe siècles, les *tappiz à ymaiges* sont employés de plus en plus pour les fêtes civiles et les tentures des appartements. Ils reçoivent les armoiries des personnages qui les ont fait exécuter. Les manufactures de Flandre, renommées depuis le XIIe siècle, atteignent leur plus haute célébrité. Celles d'Arras et de Picardie luttent pour la perfection des produits, et avec tant de succès que l'on appelle communément tapis d'Arras et, en italien, *Arrazi*, les tentures de belle qualité. Il est à remarquer que les fabriques françaises emploient la laine, et quelquefois le chanvre et le coton. Les tapis de soie ou de fil d'or viennent de Venise ou de Florence, qui achetaient aux tireurs d'or génois les fils de ce métal (2).

Le XVIe siècle imprima aux tapisseries les caractères de

---

(1) S. Bonaventure. *Expos. in psalt.* ps. 29, p. 101. Éd. de Lyon, 1668.

(2) Jubinal. *Les anc. tapisseries.* Sur l'opulence de la Flandre à cette époque et l'état de ses fabriques, v. Alfred Michiels : *Hist. de la peint. flam.*, tome II, ch. 1.

la Renaissance communs aux autres arts. Le tissage, le dessin, le coloris se perfectionnent; mais l'expression naïve des figures s'efface; la reproduction des membres de l'architecture ogivale, les inscriptions sur phylactères, tout ce qui porte le cachet national et religieux du moyen-âge disparaît peu à peu et cède la place à l'imitation grecque et romaine. Enfin le tapissier copie les maîtres de la peinture à l'huile, comme le font de leur côté l'émailleur et le verrier. On environne les appartements de grandes toiles peintes à la détrempe qui tiennent lieu de tapisseries proprement dites. Il y avait à Malines plus de cent cinquante ateliers occupés à l'exécution de ces toiles (1).

François 1er fonda les manufactures de Fontainebleau dont les produits se distinguèrent des ouvrages des anciennes fabriques de France par le mélange des fils d'or et d'argent, ainsi qu'on le voit aux tapisseries du Louvre, et en tissant les tapis d'une seule pièce, au lieu de les composer de pièces de rapport. Le Primatice fournissait les dessins. Tout en favorisant les ouvriers français, le roi appelait d'Italie et de Flandre les artistes et les ouvriers qui pouvaient contribuer à rendre ces manufactures plus florissantes. C'est aussi sous son règne que le teinturier de Reims, Gilles Gobelin et ses frères fondèrent la fabrique célèbre qui, après des alternatives de succès et de décadence, fut agrandie en 1666 par Colbert et devint un établissement royal, dirigé par Lebrun et Mignard. Ce ministre transforma de même la manufacture de Beauvais et fonda celle d'Abbeville. Napoléon, premier consul, rouvrit les Gobelins fermés par la Révolution. On poussa, dans ces fabri-

(1) Alfred Michiels. Ouv. cité, tome IV, p. 60.

ques modernes, l'imitation des chefs-d'œuvre des peintres au point que la tapisserie fait illusion et qu'on prend les couleurs du tissu pour des teintes répandues au pinceau.

Il est nécessaire d'entrer maintenant dans quelques détails sur l'exécution matérielle des tapisseries dont nous venons de tracer l'histoire. Je les emprunterai au livre de M. A. Jubinal que j'ai mis à profit pour cette notice :

« Dans les plus anciennes tentures qui se fabriquaient à l'aiguille, le travail était grossier : il consistait simplement à appliquer la laine, tant bien que mal, sur un canevas, de manière à former un dessin très défectueux. Quand l'ouvrage était plus délicat, lorsqu'il se composait d'un tissu de soie qui tenait plutôt de la broderie que de la tapisserie, il était ordinairement à trois points.

» Enfin, dans les tapisseries d'Angleterre et de Flandre, remontant aux XIVe et XVe siècles, on employait généralement le tissage à la *haute-lisse* comme dans celles de nos jours. Seulement il est facile de remarquer entre elles une différence essentielle. C'est que les tentures du moyen-âge se fabriquaient par fragments que l'on rapprochait ensuite en les recousant, tandis qu'aujourd'hui nos produits s'exécutent d'une seule pièce.

» La *haute* et *basse lisse* sont toutes deux d'invention orientale, et l'on suppose que leur usage a été apporté en Occident à la suite des Croisades. C'est de là que serait venu aux artisans qui cultivèrent cet art chez nous, le nom de *tapissiers sarrazinois*.

» La seule différence qui existe entre la haute et basse lisse, c'est que dans la première, le métier sur lequel on exécute le modèle est dressé perpendiculairement et que l'ouvrier travaille debout, tandis que dans la basse lisse, le métier est posé à plat, horizontalement, et que l'ouvrier

travaille assis. Toutefois, l'exécution de la haute lisse est beaucoup plus lente que celle de la basse lisse, et elle est presque aussi longue que celle de l'aiguille ; mais ce qu'il y a d'admirable dans les deux procédés, c'est que le travail se fait à l'envers, et que l'ouvrier ne peut voir sa tapisserie du côté de l'endroit qu'après que la pièce est finie et levée de dessus le métier.

» Dans la basse lisse, la chaîne est tendue dans toute la longueur de la pièce, sur un châssis assez pareil au métier d'un tisserand. Le modèle est placé au-dessous de la chaîne et des cordes transversales le soutiennent de distance en distance. Quand l'ouvrier veut travailler, il s'assied devant le métier, en se penchant sur la pièce qu'on appelle *ensuble*, et dans cette posture, il sépare habilement, avec les doigts, les fils de la chaîne, afin de voir le dessin qui lui sert de patron ; puis, prenant dans l'autre main la *flûte* qui convient comme couleur à son travail (la flûte est une espèce de navette, chargée de soie ou de laine), il la fait passer entre les fils, après les avoir haussés ou baissés par le moyen des lames que font mouvoir les marches sur lesquelles il a les pieds. Prenant ensuite un peigne de buis ou d'ivoire garni de dents des deux côtés, et dont l'épaisseur est d'environ un pouce et demi au milieu, il serre, en les frappant fortement, les fils les uns contre les autres.

» Dans la haute lisse, lorsqu'une fois la chaîne est tendue perpendiculairement, l'ouvrier place derrière le côté qui doit servir d'envers, le carton qu'il veut imiter ; puis il trace avec de la pierre noire, en suivant leurs contours, les principaux traits du modèle, sur le devant de la chaîne. Se mettant alors à l'envers de la pièce, le dos opposé au dessin original, il se tourne pour regarder ce dessin. Prenant ensuite la broche chargée des couleurs convenables,

il la place entre les fils de la chaîne et travaille, pour ainsi dire, en aveugle. Aussi est-il obligé de se déplacer et de venir sur le devant du métier, quand il veut en voir l'endroit et en examiner les défauts pour les corriger avec l'aiguille à presser. »

Parmi les tapisseries les plus remarquables, je citerai la tapisserie de Bayeux que l'on croit être de Mathilde, première reine normande de la Grande-Bretagne, au XIe siècle. Elle représente la conquête de l'Angleterre par les Normands; les tapisseries de Montpezat du XVe siècle, et où l'on voit la légende de S. Martin ; celles que l'on conserve dans les cathédrales de Reims, de Sens et de Beauvais. Au diocèse de Langres, l'église de Chaumont possédait de grandes tapisseries de haute lisse et figurant des scènes de l'Ancien-Testament. Il y a vingt ans, on les attachait encore autour du sanctuaire, depuis la Toussaint jusqu'à Pâques. La cathédrale de Langres ne possède plus que deux tapisseries dignes d'attention. Suivant que les inscriptions l'attestent au bas du tableau, elles représentent, l'une, S. Mammès dans le désert, et l'autre, S. Mammès jeté dans une fournaise ardente. Il y avait six autres pièces complétant la légende du même saint. On les suspendait derrière les stalles des chanoines où elles cachaient la clôture du chœur. Le donateur, Claude de Longwy, cardinal de Givry, ami de François Ier, et passionné pour les arts, était représenté sur l'une d'elles; les autres portaient son écu : *d'azur à la bande d'or*. Elles sont « du dessein de Lacuna, excellent peintre, dit Théodecte Tabourot, plustost que de Raphaël d'Urbin, selon un malassuré fondement. » Louis Barbier de la Rivière, évêque de Langres, avait légué à sa cathédrale neuf pièces de tapisseries où l'on voyait l'histoire de Jacob, et qui coûtaient 10,000 livres. En les appréciant,

le chroniqueur que je viens de citer nous montre que les licences artistiques du XVII[e] siècle n'étaient pas du goût de tout le monde : « Ces tapisseries ont leurs bordures grossières et communes. Il y a quelques figures messéantes du viel Testament, qui ne conviennent pas au Nouveau, ni à la chaste et saincte espousse du Messich ; et ne sont pas tous personnages bien réduits en leurs proportions et raccourcissements... Et fut la faulte des chanoines qui estoient jeunes, qui s'estimoient et n'avoient néantmoins pas asses d'expérience pour bien discerner et choisir en leur achapt avec la bienséance au lieu où elles debvoient poser (1). »

Il ne sera pas hors de propos d'ajouter ici quelques mots sur les draperies qui servent aux cérémonies funèbres. Les usages relatifs aux sépultures sont fort multipliés et varient d'un pays à un autre. Mais ils donnent lieu généralement à un déploiement plus ou moins considérable d'étoffes de deuil, soit pour la *chapelle ardente* dressée dans la maison du défunt, soit pour le char ou corbillard destiné à transporter le cercueil, soit enfin à l'intérieur de l'église où s'accomplissent les rites de la messe et de l'office des morts. L'archéologue peut rencontrer parmi ces tentures des étoffes déjà anciennes et relevées de broderies en fils d'argent qui représentent des larmes, des crânes isolés ou posés sur deux grands os en croix. Les devants d'autel réservés pour les cérémonies funèbres doivent attirer spécialement son attention. La *litre* que l'on a désignée sous les noms de *zona* ou *ligatura funebris*, *vitta lugubris* est une lisière ou ceinture funèbre, large d'environ cinquante

---

(1) Théodecte Tabourot. *Hist. des sainctes reliques et ancienneté de Langres.* Mss.

centimètres, et qui s'appliquait contre les murailles d'une église ou d'une chapelle, à la mort de certaines personnes de distinction : par exemple aux obsèques d'un seigneur ayant droit de patronage ou du seigneur haut-justicier du lieu (1). Les armes du défunt ornaient souvent cette ceinture.

La litre peut être soit de velours (2) soit d'une autre étoffe blanche ou noire. Il y a des litres fixes qui consistent dans une large bande peinte à l'intérieur ou à l'extérieur du monument. Nous en avons un exemple à Montormentier. Il paraît que les armoiries de l'évêque Sébastien Zamet, écartelées de celles de Langres, qui forment une longue série en se reproduisant au-dessus du rang inférieur des chapiteaux de l'église Saint-Mammès, ont été peintes en guise de litre funèbre.

« Les litres que l'on met aux obsèques des rois de France ont toujours été de velours violet semé de fleurs de lis d'or. Il n'y a que Louis XI, lequel pour son avarice n'en fit faire à Charles VII son père sinon de toile, dit Alain Chartier. Depuis, et aux obsèques de Louis XII, on les fit de velours noir et la croix de satin blanc armoiriés de seize écus de France (3). »

Au nombre des ouvrages qui peuvent être intéressants

---

(1) Sur les droits de litre, voyez Palliot, *La vraye et parfaite science des armoiries*, Dijon, 1661 ; le P. Anselme, *Le palais de la Gloire.*

(2) Les velours, dont la fabrication est très ancienne dans l'Inde, durent être connus en Europe, lorsque les Romains y répandirent le luxe asiatique. Mais on ne savait pas les fabriquer avant les Croisades, si ce n'est peut-être en Grèce. Parmi les Latins, les Italiens se distinguèrent les premiers dans cette industrie.

(3) Palliot. *Op. cit.*

ou précieux et qui ont plus ou moins de rapport avec les tissus dont je viens de parler, nous devons compter certaines dentelles et les anciennes *guipures* (1). Souvent on a vendu des guipures inestimables sans en soupçonner la valeur. Leur teinte jaune et vieillie que l'on ne peut pas enlever par le lavage, les faisait abandonner par l'ignorance en échange de broderies au métier, vulgaires, mais éclatantes de blancheur.

Est-il besoin d'appuyer maintenant sur le soin que l'on doit prendre pour la conservation des tissus, des tapisseries et des broderies qui remonteraient à un âge déjà reculé. Il ne faut pas que la bizarrerie et l'imperfection du dessin soient considérées comme une raison de mépriser ces ouvrages : quelle n'est pas la valeur archéologique des anciennes étoffes orientales ou imitées de l'Orient, chargées de figures d'animaux colorées sans égard à la nature et dont le dessin n'est qu'une ébauche! Gardons-nous de rejeter ces pans, ces lambeaux de chasubles, de chappes ou d'autres ornements du moyen-âge que des filagranes et des broderies ornent encore. Le temps a pu les déchirer ou les ternir sans leur enlever tout leur prix. N'échangeons pas précipitamment ces vieilleries contre les tissus où le faux or brille d'un éclat trompeur (2). Gardons religieusement ces

---

(1) La guipure est une broderie exécutée en relief autour de gros fil, de très minces bandes de carton ou de vélin; elle s'enroule sur ce fond en le recouvrant. Lorsque ce fond est de fil de carton ou de vélin, on comprend que l'ouvrage ne doit pas être soumis à l'action de l'eau. J'aurais désiré entrer dans quelques détails sur les divers *points* qui caractérisent les broderies et les dentelles les plus précieuses et les plus célèbres. Mais je confesse mon incompétence sur cette question archéologique encore inexplorée.

(2) Que sont devenus les anciens vêtements liturgiques de la

anciennes bannières dont les personnages en broderies d'or et de soie sont trop souvent remplacés, dans les bannières modernes, par une médiocre peinture sur toile.

L'acquisition de tapisseries nouvelles pour les églises demande aussi un goût particulier. Il est des dessins légers ou des sujets de fantaisie qui conviennent pour un salon, mais non pour une église. Les manufactures sérieuses où l'art est associé à l'industrie, celle d'Aubusson, par exemple, ne pourraient-elles créer un genre à part qui satisfît aux exigences du culte et de l'architecture chrétienne? Il y a vraiment lieu de se récrier contre les abus que nous voyons en cette matière. Les dessins capricieux du XVIII[e] siècle jurent au milieu d'un sanctuaire gothique. On fait d'une descente de lit un tapis d'autel.

Les toiles peintes que l'on emploie dans beaucoup d'églises, en forme de stores, et qui rappellent le restaurant parisien, nous font craindre que l'on n'en vienne bientôt à tapisser les murailles saintes avec des papiers peints. Faut-il l'avouer? nous sommes surpris de n'en connaître jusqu'à présent aucun exemple.

---

cathédrale de Langres, tels que ces chapes si riches en broderies qu'il fallait deux acolythes pour aider le prêtre qui en était revêtu à en supporter le poids. Théodecte Tabourot dit, en parlant du cardinal de Givry : « Ce bon et magnifique prélat a laissé aussi à l'église plusieurs autres précieux et riches ornements; des chapes, des chasubles, des tuniques de prix, et qui durent encore, se conserveront plusieurs siècles ; qui sont d'or à figures frisées d'argent, les orfrois d'or fin en broderies, représentant la vie et action de Nostre Dame. Les figures sont desseignées et couchées en petits points par un brodeur non moindre que le peintre inventeur. »

II. — MONUMENTS ACCESSOIRES DES ÉGLISES.

---

§ Ier.

DE L'AUTEL.

SOMMAIRE. — Dignité et antiquité de l'autel. — Matière, nombre des autels. — Autels fixes et portatifs. — Places, position, formes des autels. — Accessoires : Ciborium et voiles, degrés, gradins, tabernacles, manières dont on a conservé l'Eucharistie dans les églises latines et grecques, suspensorium, reconditorium. — Retables. — Crucifix. — Chandeliers, lampes, cierges, Agnus Dei en cire. — Linges et parements d'autels, pallis et corporaux. — Fleurs naturelles et artificielles.

Si je place l'autel au nombre des monuments accessoires des églises, c'est que je le considère sous le rapport artistique et matériel ; car, à l'envisager dans sa dignité morale, il est la principale partie du temple, et le reste de l'édifice n'est à vrai dire qu'un accessoire. La plus vaste et la plus riche des basiliques est liturgiquement incomplète sans l'autel ; l'autel suffit, au contraire, sans la basilique, pour l'offrande du sacrifice adorable.

De là les noms d'honneur et les marques de respect qui lui ont toujours été donnés. C'est, disent les Pères, la table céleste, la table sainte et mystique, le trône de Dieu, le propitiatoire, le tabernacle de la gloire du Christ. Les fidèles s'en approchent avec frayeur et joie pour le bai-

ser (1) ; communément il n'appartient qu'au prêtre de le toucher. Il le baise et l'encense dans les diverses fonctions liturgiques ; car l'autel représente Jésus-Christ lui-même ; *Sic illud in templo*, dit Rupert, *quomodò Christus toti Ecclesiæ dignitate et honore præeminet.* »

Ce monument sacré mérite d'être étudié avec d'autant plus d'attention que sa destination est plus glorieuse et qu'on le traite souvent, il faut bien le dire, avec peu d'intelligence et de goût. Je ne saurais en quelques pages épuiser un si grand sujet : l'autel et ses dépendances demanderaient un volume. Puissé-je racheter une brièveté excessive par la méthode et la concision (2).

Le premier autel de la nouvelle Loi fut la table de la Cène où N.-S. s'offrit en sacrifice eucharistique et distribua la communion à ses apôtres en leur prescrivant de réitérer cet acte en mémoire de lui. Il y a toujours eu et il y aura toujours des autels chrétiens parce que ce sacrifice a été offert sans interruption depuis Jésus-Christ, et qu'il le sera jusqu'à la consommation des siècles. Celse dans Origène, Cœcilius dans Minutius Felix reprochent aux chrétiens de n'avoir pas d'autels. Des protestants ont essayé d'employer ces accusations contre nous. Sans doute, répond Benoît XIV, les chrétiens n'avaient pas alors d'autels fixes et immobiles comme en avaient les païens ; mais ils se servaient d'autels mobiles et portatifs qu'ils pouvaient soustraire aux yeux des persécuteurs. De plus, ils rejetaient

---

(1) V. Thiers. *Diss. sur les princ. autels.* « *Ad sanctum altare accedunt*, dit S. Athanase, *idque amplectuntur et cum metu et lætitiâ salutant.* »

(2) Cf. Bona, Bingham, Thiers, Benoit XIV, Krazer, la collection d'Hittorp, Durand de Mende, les *Ann. archéol.*, etc.

souvent le langage des païens ; S. Cyprien, par exemple, ne désignera pas l'autel chrétien par le mot *ara* ; et quand il lui plaira d'en parler, il dira *altare*. Il n'est pas un auteur ecclésiastique ancien qui n'en fasse mention en quelque endroit de ses œuvres (1).

La matière employée pour la confection des autels ne fut pas une chose réglée dès l'origine. La table où N.-S. célébra la Cène était sans doute en bois comme celles dont les Juifs se servaient. J'ai dit ailleurs que l'on croit la posséder à S.-Jean-de-Latran (2). Durant les trois premiers siècles, la plupart des autels durent être en bois, soit qu'il fut plus facile de les transporter et de les cacher, soit pour qu'ils fussent plus conformes à la table de la Cène. Aussi l'autel de S. Pierre à S.-Jean-de-Latran est en bois, comme celui de l'église de Sainte-Pudentienne sur lequel S. Pierre aurait également, selon la Tradition, célébré la messe. S. Augustin, S. Optat reprochent aux hérétiques de brûler les autels (3).

Dans la suite, la pierre, les métaux précieux furent employés au lieu du bois. Quelques auteurs ont avancé, mais sans preuves, que S. Silvestre avait décrété que les autels seraient de pierre. Il est certain qu'il y en avait au temps de S. Grégoire de Nysse : « Ce saint autel est de pierre par

---

(1) Benoit XIV. *De sacro altaris myst.* Lib. I, c. 2. — Grancolas, *L'anc. Sacram.*, tome II.

(2) Tome I, p. 105.

(3) Aringhi. *Roma subt.* Tom. II, lib. 4. c. 43. Benoit XIV, *loc. cit.* Bingham, *Origin.* tome III, lib. VIII, c. 6, § 15. « *Primis ecclesiæ seculis*, dit Bona, *an lignea vel lapidea fuerint non liquet ; utraque crediderim tempore persecutionis usitata prout rerum locorum que opportunitas ferebat.* » Lib. I, *Rer. liturg.* c. 20.

sa nature, dit ce Père, mais consacré, dédié et béni, il devient une chose sainte et immaculée (1). » Le concile d'Épaône, en 517, nous fournit le plus ancien règlement sur la matière : « *Altaria nisi sint lapidea infusione chrismatis non sacrentur* (2). »

Constantin fit faire sept tables d'argent pour la basilique de S.-Jean-de-Latran, et Anastase-le-Bibliothécaire mentionne souvent des autels ou propitiatoires d'argent et d'or de cent, de deux cents livres donnés par les souverains pontifes. Déjà, en traitant des émaux, nous avons remarqué le splendide autel de Sainte-Sophie : « *Sacra mensa mirabili et inusitato opere et inauditâ hactenùs materià confecta erat. Constabat enim, si scriptoribus græcis fides, auro, argento, chrystallo, cæterisque metallis pretiosioribus; prætereà margaritis et omnis generis lapillis comminutis simulque permistis, conflatis et liquefactis* (3). » Le plus souvent l'or et l'argent étaient appliqués en lames sur les autels. Durand de Mende signale un autel de terre que l'on croyait élevé par Marie-Madeleine, Marthe, Marie, mère de Jacques, et Marie Salome : « *In castro sanctæ Mariæ de Mari est altare terreum.* »

Primitivement, il n'y avait qu'un autel dans chaque église : « *Unum altare, unus episcopus,* » écrit S. Ignace aux

(1) *Lithos esti kata tên phusin.*

(2) Labbe.

(3) Ducange dans Thiers, ch. 1. Le Saint-Sacrifice a été offert sans autel dans quelques cas extraordinaires. S. Lucien d'Antioche l'offrit sur son estomac, tandis qu'il était enchaîné pour J.-C., et Théodoret, évêque d'Ancyre, sur les mains de ses diacres, dans des circonstances semblables : « *Hæc sane sunt digna exempla quæ miremur magis quàm imitemur,* dit Benoit XIV. »

Philadelphiens. Il faut descendre jusqu'à S. Grégoire-le-Grand, au VI[e] siècle, pour trouver des témoignages d'un usage contraire. Il est cependant possible qu'il soit antérieur, nonobstant le silence des auteurs qui ne parlent de l'autel qu'au singulier. En effet, ils ont pu se borner à nommer l'*autel majeur* ou l'autel principal pour exprimer leur pensée. D'ailleurs S. Ambroise écrit à sa sœur Marcelline : « *Hæc altaria tenebo vitam obsecrans ;* » et S. Paulin de Nole dit :

Spectans de superis altaria lata fenestris
Sub quibus intus habent sanctorum corpora sedem (1).

S. Grégoire a appris que Pallade de Saintes avait placé treize autels dans son église : « *Tredecim altaria collocâsse.* » Il ne témoigne point que ce soit une chose extraordinaire. Ce n'était donc pas là un fait d'un genre nouveau. Lors même que les chapelles ne paraîtraient aux absides ou aux croisillons des églises qu'à la fin de la période latine, les autels ont pu se multiplier auparavant et se placer contre les piliers ou contre les murs. Vers le XV[e] siècle, les chapelles devenant plus nombreuses autour des églises, le nombre des autels s'est accru dans la même proportion. [redacted] dix-neuf autels dans l'église de Chau- [redacted] autres ont été [redacted]

mées *proscomidé* et *diaconicon*, ne peuvent être assimilées à l'autel de la grande abside; elles ne servent, en effet, qu'à recevoir les vases destinés au sacrifice (1).

Nous devons distinguer différentes espèces d'autels avant d'en examiner les formes. Il y a parfois confusion, dans les livres des archéologues, sur ces mots autels *fixes*, autels *portatifs*, *pierres d'autels*.

L'autel fixe consiste dans une grande pierre qui peut recevoir non-seulement le calice et la patène, mais encore les autres objets en usage dans la célébration du sacrifice. On le considère comme formant un tout avec son support, massif ou creux. Ils reçoivent ensemble la consécration et la perdent lorsqu'on les sépare. Les autels fixes étaient communs au moyen-âge. La plupart ont été remplacés par des autels portatifs. Ceux-ci ne sont que des tables de moindre dimension, que l'on consacre isolément et qui ne perdent point leur consécration lorsqu'on les déplace du massif dans lequel on les a incrustées et auquel on accorde par extension le nom d'autel. On les appelle aussi pierres d'autel ou pierres sacrées. Ces tablettes, assez grandes pour porter le calice et la patène, sont de pierre, de marbre ou d'ardoise.

Je ne sais pas jusqu'à quel point on pourrait confondre avec les autels portatifs, les plaques d'or et d'argent nommées *propitiatoires*, et que l'on enchâssait dans les anciens

---

(1) Voyez les notes de Goar à l'*Euchologe*, p. 16 et 847. Je préviens cependant qu'on lit dans Renaudot, aux commentaires sur la liturgie cophte, p. 164, éd. 1847, que les Orientaux ont aussi quelques autels secondaires. *Ut plurimùm unica sunt, ex veteri consuetudine, quamvis ut jam à multis sæculis, præter majus, quædam minora habeant in Parecclesiais, seu ut eas vulgò appellamus capellis.* »

autels. Anastase-le-Bibliothécaire en parle fréquemment; mais elles paraissent unies à l'autel même (1). Les tables mobiles pour le sacrifice, *Tabulæ itinerariæ, altare gestatorium,* ne paraissent avoir été communes que vers le VIIIe siècle. Théodore de Cantorbéry autorisait encore, vers la fin du siècle précédent, la célébration de la messe sans autel, pourvu que le calice et l'oblation fussent soutenus par les mains d'un prêtre ou d'un diacre (2). Mais on lit dans les décrets d'Hincmar de Reims qu'un autel consacré est indispensable, ne fût-il qu'une table « *de marmore, vel nigrâ petrâ, aut litio honestissimo* (3). » Les autels portatifs ont été unis à un support dès le XI[e] siècle, comme nous les faisons aujourd'hui. S. Anselme conseille de ne pas les tenir séparés d'un fondement (4).

Benoît XIV, Thiers et après eux quelques auteurs, ont dit que la liturgie orientale n'admettait que les autels fixes et non pas les autels portatifs et mobiles. Renaudot nous apprend le contraire : « *Sunt quoque portatilia multa.* » Il est vrai qu'en outre les Grecs se servent simplement de linges consacrés qu'ils étendent sur une table non consacrée (5).

[redacted]

L'autel, et désormais nous entendons spécialement par ce mot le maître-autel, *altare majus*, n'a pas toujours occupé le même lieu ni la même position. Sa place, dans les anciennes basiliques, était au milieu de l'abside, vis-à-vis le siége de l'évêque et dans le demi-cercle formé par le *presbyterium* (1). C'est l'endroit où il s'élevait généralement, en France, avant le XVIIIe siècle. « Je ne sache que deux églises cathédrales en France, dit Thiers, où les autels soient au bas du chœur, celle de Toulon et celle d'Orange. » Depuis, cette dernière disposition est devenue fréquente. On a rapproché l'autel du peuple, en l'élevant entre le chœur et la nef. Ce changement coïncide avec la destruction des jubés. Peut-être le même esprit a-t-il souvent dicté ces deux mesures qui ont eu pour résultat de livrer entièrement aux regards des fidèles la célébration des mystères. Du reste l'Italie fournirait des exemples anciens pour autoriser ce changement qu'il ne m'appartient pas de qualifier sous le rapport des convenances liturgiques.

Dans les petites églises, surtout lorsqu'elles se terminent par une abside carrée, l'adoption moderne du retable a déterminé l'application de l'autel contre le mur absidal. C'est contraire à l'antiquité et aux prescriptions de la liturgie qui règle des cérémonies à faire derrière ou autour de l'autel (2).

L'autel n'a pas seulement changé de place ; il a varié aussi quant à la manière dont il est tourné. A S. Jean-de-Latran, à Saint-Pierre, à Sainte-Marie-Majeure, dans les

---

(1) Tome I. p. 133.

(2) Thiers, ch. 16, a rappelé un certain nombre de ces cérémonies.

anciennes basiliques de Rome et d'Italie, l'antique disposition qui plaçait l'autel en face des fidèles, a été conservée ; mais il n'en reste plus en France que des exemples assez rares. Au XVIIe siècle, on nommait ces autels *contournés ;* nous les appelons tournés *à la romaine.* C'est ici le lieu de faire observer que la droite et la gauche de l'autel se prennent en liturgie, abstraction faite de l'église et de la manière dont l'autel est tourné. Sa droite est à la gauche de la personne qui le voit en face ; elle correspond à la droite du Christ qui est posé sur lui. Ainsi, pour un autel tourné à la manière ordinaire en France, la droite est du côté gauche de l'église et de la personne qui entre dans l'église en face de l'autel.

La forme de l'autel n'a pas été moins variable que sa position. Laissons de côté, en ce moment, les accessoires. Le corps de l'autel a toujours été table ou tombeau, et quelquefois il a représenté ces deux figures. Les Latins se sont plus attachés à la seconde et les Grecs à la première. Ceux-ci, ayant en pensée la table de la Cène, ont posé une tranche de marbre sur un pédicule central ou sur quatre colonnettes aux angles. Ceux-là, après avoir, pour ainsi dire, mêlé le sang de l'Agneau divin à celui des martyrs, en célébrant le Saint-Sacrifice sur leurs sarcophages, ont

[redacted]

sur une, deux ou quatre colonnes, et le moyen-âge n'a pas répudié ce modèle.

M. Didron a dit : « Il faut reconnaître, au moins jusqu'à production de faits contraires, que, chez nous, les autels en table ne sont pas des autels majeurs ; ceux qui s'élèvent au fond du chœur, dans le sanctuaire, et où se célèbrent les messes hautes et solennelles, mais seulement des autels placés dans les absides ou dans les chapelles latérales (1). » Celui que nous donnons, planche IV, fig. 1, est tiré de l'église de Beauchemin, près de Langres, et appartient au commencement de l'époque romane. Il est aujourd'hui l'unique autel de cette église, et il paraît en avoir été le principal, s'il y en a eu plusieurs autrefois. La figure 2 reproduit un autel qu'on voit à l'église de Lusy, et dont l'autel est de marbre noir. Il porte le cachet de la fin du XII[e] siècle. Si les arcatures sont romanes, on pressent la noblesse et la largeur de dessin du XIII[e] siècle dans la couronne de feuilles de vigne et de raisins dont il est ceint à la partie supérieure. La figure 3 est un autel de Vignory. On reconnaîtra la dernière époque ogivale dans son style et aussi dans le retable qui l'accompagne. C'est moins à la forme générale des autels qu'aux moulures, aux sculptures, aux profils et à tout ce qui est ornement ou accessoire, que nous devons demander une date précise. Du reste, la chronologie que nous avons établie pour les phases de l'architecture, est applicable à tous les monuments qui ont des rapports avec cet art. A toutes les époques, les devants d'autels ont été décorés de sculptures symboliques ou historiales. En remontant aux autels de l'époque latine, on

---

(1) Didron *Ann. arch.*, tome IV.

peut voir deux agneaux affrontés vénérant une croix, comme à l'autel du VI[e] siècle à S. Celse et S. Nazaire de Ravenne. Des autels romans offriront, comme ceux d'Avenas (Saône-et-Loire) et de Saint-Guillem-du-Désert, le Christ dans une auréole elliptique et les apôtres. On connaît le devant d'autel de Bâle, du XI[e] siècle. Il est en or; le Christ, l'archange S. Michel, les anges Gabriel et Raphaël, S. Benoît y sont figurés en relief au repoussoir. Depuis la Renaissance, on y a sculpté, le plus souvent sur bois, l'Agneau égorgé, étendu sur le livre des Sept-Sceaux, le pélican, le triangle rayonnant, portant, en lettres hébraïques, le nom de Jehova, et d'autres symboles d'un caractère plus hiératique qu'on ne l'attendrait de cette époque (1). Le diocèse de Langres possède plusieurs autels nouveaux de style gothique et en forme de tombeau, avec des arcatures vitrées. Ils renferment une statue représentant le Christ mort. D'après l'impression qu'ils produisent sur les fidèles et d'après l'idée que la liturgie nous donne de l'autel chrétien, nous croyons que ces exemples peuvent être imités. Seulement il nous a semblé que la grandeur des ouvertures et des vitres qui les closent donnait lieu à un effet trop visiblement théâtral.

L'autel doit être carré. Il suffit de lire les prières de sa consécration au pontifical pour en voir les raisons (2).

---

(1) Nous pensons que les sujets les mieux choisis sont ceux qui se rapportent à la Cène, à la mort et à la sépulture de N.-S. Ainsi le triaugle qui symbolise spécialement Dieu *unus et trinus* nous semble ici moins convenable. Trop souvent d'ailleurs on écrit Jéhova par deux 7 et deux virgules au lieu des véritables lettres de l'aphabet hébreu qui forment ce mot.

(2) Voyez aussi le I[er] volume de ce cours, page 436.

A l'autel se rattachent plusieurs accessoires qu'il importe de passer en revue.

Le *ciborium* était une espèce de voûte ou de couverture portée par quatre colonnes et qui ombrageait l'autel, *umbraculum altaris*. On y consacrait les matières les plus précieuses. Les colonnes étaient quelquefois d'argent ou incrustées de mosaïques. Au dessus on mettait un globe surmonté d'une croix, et l'on suspendait par côté des couronnes d'or et de pierreries. Des voiles magnifiquement brodés; de riches étoffes fermaient l'espace entre les colonnes à certains moments de la célébration des saints mystères. Les basiliques grecques, aussi bien que celles de Rome, avaient des ciborium splendides (1). Les baldaquins tels que ceux de Rome, du Val-de-Grâce à Paris, où les architectes modernes ont déployé tant d'élégance et de si belles proportions, sont un souvenir de ces anciens monuments (2).

Un ancien ordre romain, qui renferme une bénédiction *minoris vel itinerarii ciborii* a fait conjecturer par Thiers, qu'il y avait de petits ciboires semblables « à de petits daix ou de petits pavillons et qu'on les étendait sur les autels portatifs, de crainte qu'il ne tombât quelque chose d'en haut qui pût profaner les saints mystères (3). » Mais Ducange croit que ces ciboires étaient le vase sacré destiné à porter le viatique aux malades.

Le mot *altare*, qui vient de *alta ara* suppose un autel

---

(1) Voyez Goar *Euchol.* p. 14; la poétique description de Paul le-Silentiaire, vers. 300. Anastase-le-Bibli. *passim*.

(2) Planche IV, fig. 4.

(3) Thiers, c. XI.

élevé. Les autels majeurs le sont ordinairement et l'on y arrive par un certain nombre de marches ou de degrés. Les autels les plus anciens, ceux des catacombes, étaient posés sur le sol ; mais, dès le IVe siècle, il y eut un degré (1) ; plus tard on en fit deux, trois et même davantage. Les rituels ne sont pas d'accord sur le nombre auquel il conviendrait de s'arrêter. Il vaut mieux qu'il soit impair, afin que le pied droit arrive le premier à la plate-forme de l'autel. Ensuite il est mieux qu'il y en ait trois, parce qu'ils suffisent à montrer l'ordre hiérarchique, lorsque le célébrant officie avec diacre et sous-diacre. Le degré qui sépare le chœur du sanctuaire peut être considéré comme un degré de l'autel (2). Aussi les autels de la plupart des petites églises n'en ont eu que deux autres.

Les gradins qui s'ajoutent à la table de l'autel datent de la Renaissance. Ils ont été introduits avec l'usage des tables ou cartons pour les secrètes, le lavabo et les paroles de la consécration. Ces tables sont prescrites dans un concile d'Avignon, en 1594. Du reste, l'évangile selon S. Jean n'était guère lu, à la fin de la messe, avant la réforme de S. Pie V, et jusqu'à notre temps le prêtre le récitait, dans beaucoup d'églises de France, en revenant de l'autel à la sacristie (3). Autrefois les *canons* étaient souvent bordés en maroquin ; le plus grand avait des charnières ou se pliait comme un dyptique. Aujourd'hui on en fait communément

---

(1) Kraser : « *Testis est altare, quod in aditu Neapolitanæ catacombæ habetur in ecclesiâ à S. Severo Neapolis episcopo conditâ.* » Celui de Sainte-Sophie n'avait qu'un degré.

(2) Gavantus.

(3) V. Lebrun.

un cadre. S'il en est dont les paroles sont entourées de gravures dignes d'éloges, par le choix du sujet et l'exécution, il en est une foule d'autres grossièrement peints et qui devraient choquer le goût autant que la piété.

La question des tabernacles, en y rattachant celle des différents modes suivis pour la conservation de l'Eucharistie, est encore obscure pour les archéologues. Le tabernacle, tel que nous l'avons, ne date que de la fin du XV[e] siècle. L'exemple que j'en donne est tiré du musée de Langres (1). Il est en bois, mais il y en eut en pierre d'une forme pareille. Ces tourelles n'étaient pas toujours sur l'autel. Souvent alors on les plaçait contre la muraille du sanctuaire. A la Renaissance, le tabernacle se fixe sur l'autel, et il y reproduit ordinairement l'image d'un petit édifice antique ; il a ses colonnettes grecques, ses corniches, une coupole, des statuettes. Le caprice de l'ouvrier, surtout au XVIII[e] siècle, s'y est joué avec une liberté inconcevable, et jusqu'à y sculpter des syrènes, des enfants nus dans des guirlandes de fleurs. Était-ce là rendre un culte au Dieu qui l'habite? Que le tabernacle soit riche, si on le peut, mais qu'il soit simple et décent. On se conforme à la liturgie, en le garnissant à l'intérieur de soie, de velours ou d'autres riches étoffes, tradition des voiles du ciborium ancien.

Chez les Grecs, le Saint-Sacrement est conservé dans une boîte d'argent que l'on pose sur un autel où elle est à découvert, ou bien on l'enferme dans une bourse de soie et on la suspend à la muraille. On la pose aussi derrière

---

(1) Planche IV, fig. 5.

l'autel ou à côté (1). Mais dans les anciennes basiliques grecques, elle était contenue dans une colombe d'or, d'argent ou de cuivre émaillé, que l'on suspendait sous le ciborium et même dans le baptistère.

En Occident, on a conservé l'Eucharistie, avant le XV[e] siècle, de différentes manières : dans des colombes suspendues, comme en Orient ; dans des tours quelquefois suspendues, mais le plus souvent posées dans un lieu à part ; enfin, si je ne me trompe, il y eut aussi quelques tabernacles en formes de tourelles, fixés sur l'autel comme ils le sont aujourd'hui.

Les colombes suspendues sont mentionnées par S. Perpétuus et S. Grégoire de Tours, ainsi qu'on peut le voir par les citations de Thiers (2). Dans les églises qui n'avaient pas de *ciborium*, on les suspendait à une colonne dont la partie supérieure se recourbait et s'épanouissait en pavillon. Au moyen d'une chaînette, on élevait la colombe sous ce pavillon, de manière qu'elle était au-dessus du milieu de l'autel. C'était la disposition de l'ancien autel de Langres. On en a encore un exemple aujourd'hui à l'abbaye de Solesmes. Souvent la colombe restait à découvert, sans pavillon. La colonne ou potence était ordinairement de bois doré ou de cuivre (3). Le pavillon était quelquefois rem-

---

(1) V. les témoignages cités par Thiers, ch. 24.

(2) Thiers. *Loc. cit.*

(3) Lebrun-Desmarettes, en ses *Voyages liturgiques*, cite plus de vingt exemples de suspensoires en colombes. Je trouve dans l'*Ampliss. collect.* de D. Martène, tome 1, p. 957, une lettre de 1182 où l'on raconte la chute du tonnerre sur une église : « *Pixidem denique argenteam in quâ corpus Dominicum habebatur,*

placé par un grand dais qui couvrait tout l'autel (1). A Langres, il y avait sur le pavillon des étoffes précieuses et des plumes d'autruche.

De petites tours en métal ont été employées comme les colombes. Mais elles n'étaient pas toujours destinées à être suspendues; car souvent les auteurs du moyen-âge disent qu'on les apporte sur l'autel. Quelle était donc leur place? Elle était le plus souvent à proximité de l'autel et dans une place honorable qui est désignée par les mots *conditorium*, *repositorium*, *armarium*, *sacrarium*. Ils s'entendent bien de l'armoire située dans la chapelle où l'on conservait les vases sacrés, *ministeria* : ce pouvait être aussi dans quelque dépendance attenant aux grandes églises ; mais je pense que, d'ordinaire, ce conditoire était une cavité percée dans le mur près de l'autel, ou à l'abside derrière l'autel. Voici d'abord des renseignements qui me sont procurés par divers auteurs :

D. Martène et son docte compagnon disent dans leur *Voyage littéraire* : « Du Val-des-Choux nous allâmes à l'abbaye d'Auberive... L'église est peu considérable ; il y a cependant une chose assez singulière, car le Saint-Sacrement n'y est point conservé au grand autel, mais dans un tabernacle ou armoire qui est dans le fond de l'église, du côté de l'épître, et qui n'est fermé que d'une grille de fer ; en sorte que tout le monde peut voir le Saint-Ciboire (2). »

---

inveni super altare dejectam, quia catenulam de quâ ex more pendebat ferream, vis caloris velut stipulam siccam absumserat ut vix aliquantos indè annulos reperimus. »

(1) Desmarettes, p. 81, 105, 115.

(2) Page 113.

de ces objets dont la liturgie a rendu depuis l'emploi obligatoire ; d'autres sont seulement tolérés.

L'autel doit être surmonté de la croix avec le crucifix en relief. La peinture ne suffirait pas. La croix était sur le ciborium dès le IVe siècle ; puis elle s'éleva derrière l'autel. Suivant Thiers, ce n'est que vers le Xe siècle qu'elle fut placée sur l'autel même (1). L'antiquité chrétienne ne mettait pas non plus les reliques sur l'autel, mais sous l'autel et dans l'autel. C'est pourquoi l'évêque, en consacrant les pierres sacrées, introduit des reliques dans une petite excavation nommée sépulcre et les scelle de son sceau. C'est un rit qui remonte au IXe siècle. On trouve quelquefois cette excavation dans le support des autels fixes et non dans la table. Les liturgistes, pour prouver qu'à la fin du VIIe siècle on ne plaçait pas encore de reliquaires sur les autels, rapportent un trait du *Livre des Miracles* de S. Berchaire, abbé de Montier-en-Der. Un sacristain ayant dévotement posé les reliques du saint sur l'autel, Berchaire lui apparut cette nuit même, un bâton à la main, le visage courroucé, et lui ordonna de retirer la châsse de dessus la table sainte.

Aujourd'hui nous mettons sur l'autel des chandeliers et des cierges allumés. On les multiplie même en proportion de la dignité des fêtes. La rubrique romaine exige au moins deux cierges pour la célébration de la messe. Cet usage paraît aussi remonter à peu près au Xe siècle, mais il ne fut point adopté par les Orientaux. Est-ce à dire que la litur-

(1) Cela ne nous empêche pas de penser que de tout temps l'image de la Croix dut être présente de quelque manière au moment de la célébration du S.-Sacrifice. V. Bona et Benoît XIV.

gie n'a pas voulu de l'éclat des lumières autour de l'autel? Non; rien n'est plus approuvé que la lumière de la cire ou de l'huile d'olive (1), et, dans tous les temps, elle a rayonné, sinon de l'autel, au moins à proximité de l'autel (2). D. de Vert tombait dans une de ses plus lourdes bévues lorsqu'il avançait qu'on allumait des cierges en plein midi parce que l'on continuait (machinalement sans doute) à faire ce que l'on avait fait dans les cryptes et les catacombes, où il fallait allumer des lampes pour voir clair.

Je citerais cent auteurs graves des treize premiers siècles à l'appui des idées symboliques que j'énonce; à défaut d'espace, je ne m'appuierai que sur un petit nombre. J.-C. s'est proclamé la vraie lumière : « *Ego sum lux vera* ; » il a dit de Jean : « *Lucerna erat lucens et ardens.* » L'huile a été choisie comme matière de plusieurs sacrements, et déjà l'ancienne loi l'avait ennoblie. C'était assez pour que le symbolisme chrétien attachât tout un ensemble de grandes idées aux lumières liturgiques, à l'huile et à la cire. « *Juxtà romanum ordinem*, dit le micrologue, *nunquàm missam absque lumine celebramus ; non utique ad depellendas tenebras, cum sit clara dies ; sed potiùs in typum illius luminis, cujus*

---

(1) Je lis dans la vie du B. Antoine à Stroncone, par Louis Jacobillus, ch. 2 : « *Precanti aliquandò adstitit Christus specie adspectabili, dixitque sibi valdè missam placere multis coruscantem luminibus. Ex eo tempore plurimum semper dedit operæ, ubicumque degeret, ut quamplurimos in arâ cereos accenderet dum missa celebraretur.* »

(2) Je connais l'opinion du P. Lebrun; mais l'abandon des lumières pour les offices en plein jour, depuis la fin des persécutions jusqu'au Ve siècle, ne nous paraît pas prouvé d'une manière péremptoire comme général et absolu. Voyez S. Jérôme contre Vigilance, c. 3.

sacramenta ibi conficimus, sine quo et in meridie palpabimus ut in nocte. » La lumière, c'est avant tout le Christ et sa doctrine ; c'est la doctrine de la foi et les saints qui la prêchent ; c'est l'Esprit-Saint et le feu de la charité qu'il allume dans le cœur des fidèles : « *Ecclesia Christi lumine Spiritûs sancti semper illustratur,* » dit Honorius d'Autun. De là, le cierge entre les mains des cathécumènes au baptême et entre celles des acolythes aux processions, où il figure la marche triomphale du Christ et de l'Église à travers le monde ; de là, l'extinction successive des cierges aux *ténèbres* de la semaine sainte et tant d'autres cérémonies dont la signification est admirable. L'huile représente l'effet de la grâce en nos âmes : « *Opera hospitis nostri talis liquor monstrat* (1). » Sur la cire, Yves de Chartres dit avec beaucoup d'autres : « *Sicut caro Christi de mundissimo et bono odore virtutum referta carne processit, et nec in concipiendo nec in egrediendo matris integritatem violavit : sic cera quæ hodie* (à la chandeleur) *gestatur fidelium manibus, de mundis et odoriferis floribus collecta, fructus est apis, virginis videlicet animantis, cujus, sicut legitur, sexum nec masculi violant nec fœtus quassant.* »

Le cierge pascal qui, depuis quatorze cents ans, symbolise le Christ ressuscité et la colonne qui dirigea les Hébreux dans le désert, était souvent, dans le moyen-âge, d'une grosseur remarquable. Les grains d'encens représentent les parfums avec lesquels le corps du Sauveur fut embaumé. S. Paulin nous a appris que, de son temps, on peignait les cierges. Cet usage s'est conservé dans beaucoup

---

(1) V. le développement dans Amal. Fortunat, *De eccl. offic.*, lib. I, c. 12 ; Raban Maur, *De instit. cleric.*, lib. I, c. 30. Premier vol. de ce cours, p. 437.

d'églises pour le cierge pascal. Le chandelier ou la colonne destinée à le porter était aussi d'une grandeur particulière et parfois d'une extrême richesse sous le rapport du travail et de la matière (1).

Les *Agnus Dei* en cire se rattachent par leur origine au cierge pascal. Les fidèles recueillaient avec dévotion la cire qui en restait. Au IXe siècle et peut-être dès le temps de S. Grégoire-le-Grand, l'archidiacre de Latran bénissait, le samedi saint, un mélange de cire fondue et d'huile dont il formait des figures d'agneau que l'on distribuait au peuple durant l'octave de Pâques (2). Depuis longtemps c'est le pape qui fait cette bénédiction. Les *Agnus Dei* modernes consistent en un petit pain de cire portant en relief l'agneau avec l'étendard de la résurrection. Il rappelle l'Agneau pascal de l'ancienne Loi et l'Agneau divin que celui de l'ancienne Loi prophétisait. Il symbolise en second lieu les fidèles, *agni novelli*, ainsi que le montrent les prières de la bénédiction. La vertu de ce rit transforme les *Agnus Dei* en préservatif contre les tentations, la mort subite, la foudre, les naufrages et toutes sortes d'accidents (3).

Comment, après cela, serions-nous surpris au spectacle

---

(1) V. dans Durand de Mende et les anciens liturgistes cités, de nombreux détails sur le sens de la bénédiction du cierge pascal déjà clair par les paroles du missel ; et sur certains usages, tels que celui d'attacher à ce cierge une tablette contenant la date de la fête de Pâques et d'autres dates ecclésiastiques.

(2) Molanus, dans l'excellent opuscule *Oratio de Agnis Dei*, c. 5, prouve que dès le VIe siècle, les fidèles vénéraient les parcelles du cierge pascal ; mais il ne place la consécration des *Agnus* qu'au VIIIe siècle ou au IXe.

(3) Voyez la dissertation de Molanus, ch. XIII.

pompeux des luminaires de toutes formes et de toutes matières qui répandraient à flot la lumière dans les églises? Écoutons la lyre de S. Paulin :

Ast alii pictis accendunt lumina ceris,
Multiforesque cavis lichnos laquearibus aptant,
Ut vibrent tremulas funalia pendula flammas...
Aurea nunc niveis ornantur limina velis,
Clara coronantur densis altaria lichnis,
Lumina ceratis adolentur odora papyris ;
Nocte dieque micant : sic nox splendore diei
Fulget, et ipse dies cœlesti illustris honore
Plus micat innumeris lucem geminata lucernis (1).

Prudence, Anastase-le-Bibliothécaire nous montrent de même les phares, les chandeliers, les couronnes de lumières, les lustres, les herses qui brillaient au sanctuaire. Le P. Janning (2), les *Annales archéologiques* et les *Mélanges* des RR. PP. Martin et Cahier auxquels nous empruntons les fig. 1 et 2 de la planche V, nous mettent à même de soupçonner combien le moyen-âge a été fécond, ingénieux, profond dans la composition de chandeliers historiés et symboliques. Les religieux ont poussé en ce point le goût de la richesse jusqu'à scandaliser S. Bernard : « *Cernimus et pro candelabris*, s'écrie ce saint docteur, dans un esprit que déjà nous avons qualifié (3), *arbores quasdam erectas multo æris pondere, miro artificis opere fabri-*

(1) S. Paulin. *Poema* XV. Migne, p. 467. Voyez la note sur l'emploi du papyrus dans les cierges, p. 909.

(2) Voyez *Acta Sanct.* Tome VI, Junii, ch. IX de la dissert. sur la basil. de S. Pierre, *De Pharis seu lichnuchis.*

(3) Tome I, p. 219.

catas, nec magis coruscantes superpositis lucernis quam gemmis. »

Nos modestes églises possèdent encore, des derniers siècles, des chandeliers en bois doré dont on ne fait pas toujours assez de cas. Elles gardent aussi des lustres de morceaux de verre, réunis par des branches de cuivre doré. Nous pensons qu'il faut les conserver, bien qu'ils soient semblables à ceux que l'on suspendait autrefois dans des salles toutes profanes. Ils ont perdu, avec le temps et par la mobilité des modes, ce caractère qui nous oblige à repousser l'usage des lampes de salons à globe dépoli dont on éclaire présentement les églises de Paris. Nous regrettons aussi l'invention des *souches* ou cierges de fer blanc qui semblent avoir pour but de mettre la hauteur des cierges en rapport avec celle de l'église : idée pour le moins bizarre.

On ne doit pas souffrir que les images des saints soient placées sur la table de l'autel. Celles que l'on voit sur les gradins et aux retables ont été tolérées parce qu'on n'identifie pas ces accessoires avec la pierre consacrée. Un concile de Chartres, en 1526, dit : « *Inhibemus ne in loco quo recondi et adorari debet sacrosancta Eucharistia et ubi ciborium reponitur, videlicet in medio altaris parochialis, ponantur imagines etiamsi esset imago patroni, ut major pretiosissimo corpori Christi reverentia tribuatur et ferventior populo devotio inducatur.* »

De tout temps l'Église a employé des linges pour le sacrifice; mais il est nécessaire de distinguer les linges, *corporales pallæ, palla dominica,* des couvertures ou vêtements d'autel, *velamina, operimenta, vestes, pallia altaris.* Ces dernières étoffes, ainsi qu'on peut le voir dans Anastase-le-Bibliothécaire, étaient souvent de soie, ornées d'images

en broderies, rehaussées de fils d'or et de pierres précieuses. La palle, le corporal qui recevait le corps de J.-C., et qui devait recevoir le précieux sang, si un accident venait à le répandre, était de chanvre ou de lin. On attribue à S. Silvestre la défense de le faire en toute autre matière, comme en soie ou en étoffe teinte.

Depuis plusieurs siècles, la liturgie prescrit d'étendre trois nappes sur l'autel, ou du moins deux, dont l'une serait pliée de manière à couvrir en double la pierre d'autel. Notre corporal actuel n'est qu'une réduction du corporal ancien qui couvrait tout l'autel et sous lequel s'étendait une nappe d'un tissu moins fin. On a diminué de son ampleur parce que les hosties qui sont distribuées à la communion des fidèles ne sont plus posées sur lui, mais mises dans un ciboire ou sur une patène. D'ailleurs il est certain que, depuis le XIIe siècle, les hosties ont été plus petites. Lorsque la cérémonie de l'élévation fut introduite dans la messe, au XIIe siècle, pour déterminer un acte d'adoration plus solennel et qui réprouvât plus hautement l'hérésie de Béranger, le calice qui était recouvert par le grand corporal, ne pouvait pas être facilement élevé sans que le prêtre le découvrît. De là cette seconde palle qu'Innocent III distingue et qui restait pliée sur le calice : « *Duplex est palla quæ dicitur corporale; una quam Diaconus super altare totam extendit, altera quam super calicem complicatam imponit.* » Nous avons conservé cette palle, quoique l'usage ait prévalu généralement d'élever le calice à découvert. Elle est munie, pour plus de commodité, d'un carton qui la rend solide et que l'on garnit en dessus de drap d'or, de soie et de broderie, avec des filagranes ou de la dentelle sur les bords. Cet usage français est en opposition avec une décision de la S. C. des Rites, en 1701 : « *In*

sacrificio missæ non est adhibenda palla à parte superiori drappo serico cooperta. »

Au lieu de laisser retomber la nappe aux bords de la table d'autel, comme l'ancien corporal, nous y suspendons des dentelles, des broderies, avec des transparents de la couleur de la fête. Je ferai observer qu'il serait mieux de faire pendre l'extrémité de la nappe aux deux bouts de l'autel, en laissant visible la partie antérieure de la table souvent décorée de sculptures (1).

L'antiquité chrétienne et les liturgistes modernes s'accordent à regarder le corporal comme la figure du linge dont Joseph d'Arimathie enveloppa le corps de Jésus, et la toile de lin, si rigoureusement prescrite, n'est pas non plus sans mystère. Voici du moins un sens symbolique qui, pour être retors, n'en est pas moins reçu de tout le moyen-âge : « *Corporale cui superponitur corpus Dominicum, non aliud quàm lineum esse oportet, quoniam Joseph linteum mundum legitur emisse ubi corpus dominicum involvit. Nam et linum purum germen est terræ, et Dominus purum et verum corpus habuit non simulatum ; et sicut linum per multos sudores pervenit ad candorem ; ita Jesus-Christus multis affectus passionibus migravit ab hoc sæculo et ad candorem resurrectionis, atque immortalitatis perductus est. Ità ergò qui corpus Christi in se recipere desiderat per multos bonorum operum labores et per castitatem mentis et corporis debet se reddere mundum et candidum* (2). »

---

(1) Sur les trois voiles dont les Grecs couvrent les saints mystères, voyez Goar, p. 121. La palle est remplacée par un voile fin nommé *acr*.

(2) Alcuin. *De div. offic.* chap. de la célébration de la Messe. Je cite Alcuin comme je citerais le vén. Bède, sur le *Tabernacle*,

Je termine par quelques observations sur les fleurs dont on charge aujourd'hui les autels. Il est certain que, dans l'antiquité, on demandait à la nature ses fleurs et ses feuillages pour orner les églises. S. Paulin y excite les fidèles (1) et S. Jérôme loue Népotien d'avoir décoré le saint lieu de rameaux, de pampres et de fleurs. Je le comprends. On convie la création entière à rendre hommage au créateur; l'homme reconnaissant fait au Seigneur l'offrande des dons qu'il en a reçus. C'est la pensée qui a fait sculpter des fleurs sur les anciens ciborium, aux chapiteaux gothiques et qui les a étalées en rinceaux élégants. Les fleurs naturelles nous plaisent dans les églises : quoi de plus beau que leurs couleurs et de plus doux que leurs parfums? Ici, toutefois, il faut, comme en toute chose, de la mesure et du goût : « *Floribus et exquisitis quibusdam ramulis*, dit Gavantus, *aptè et concinnè dispositis seu veris seu fictis, pro tempore varietate, sive in vasculis elegantibus, sive aliâ ratione, ornari poterunt altaria.* » Et encore préférons-nous ce respect austère qui éloigne les fleurs de l'autel-majeur ou ne les tolère que près de l'autel, mais non sur les gradins.

Quant aux fleurs artificielles, on en a fait un effrayant abus. Que de sommes dépensées pour cette fragile décoration et que l'on eût pu consacrer à l'achat d'objets indispensables ou du moins beaucoup plus utiles! Que de bouquets mal agencés, grossièrement colorés, fabriqués en

---

Amalaire Fortunat, sur les *offi. ecclés.* Lib. 2, c. 4, Honorius d'Autun, *Gemma*, lib. I, c. 161, et bien d'autres.

(1) « *Ferte Deo, pueri, laudem; pia solvite vota...*
Spargite flore solum, prætexite limina sertis :
Purpureum ver spiret hiems, sit floreus annus
Ante diem; sancto cedat natura diei.
Martyris ad tumulum debes et terra coronas. »

papier de couleurs et souvent déteints par le temps et la poussière, n'étale-t-on pas sur l'autel! Qu'on y prenne garde : depuis cinquante ans, on a laissé aux femmes le soin de parer les autels, et elles y ont transporté instinctivement les colifichets, les mille petits riens dont elles aiment à orner leurs appartements ou même à composer leur toilette. C'est ce que nous ne saurions approuver.

§ II.

DÉPENDANCES DU SANCTUAIRE ET DU CHOEUR. — BOISERIES D'ÉGLISES.

SOMMAIRE. — Des piscines. — Des balustres d'autel, appui de communion, clôtures du chœur. — Des chaires, des stalles et autres siéges. — Bâtons de chantre. — Disposition liturgique des siéges dans le chœur. — Des jubés. — Des chaires à prêcher. — Des lutrins. — Des porte-christs. — Des confessionnaux. — Des troncs. — De l'ancienne menuiserie. — Conseils pratiques pour la conservation, la restauration et l'exécution des boiseries d'église.

Après avoir étudié l'autel, il convient de nous arrêter à quelques monuments fixes ou mobiles qui se rattachent plus ou moins à l'autel lui-même ou à la place qu'il occupe dans l'église. Les piscines, les appuis de communion, les balustres ou autres clôtures du chœur et de la nef, les chaires, stalles et autres siéges, les jubés, les ambons, les chaires à prêcher, les lutrins méritent notre attention. Nous ajouterons à ce paragraphe un mot sur les boiseries d'église en général, sur les confessionnaux et d'autres objets qui ne peuvent occuper une place spéciale dans ce traité.

PISCINES. On remarque ordinairement, dans les anciennes églises et à droite de l'autel, une arcade simple ou géminée, creusée dans le mur et abritant une ou deux cuvettes percées au fond d'un trou pour l'écoulement de l'eau. Dès le IX[e] siècle, le pape Léon IV ordonne de disposer près de l'autel un lieu propre à recevoir l'eau qui aura

servi à la purification des vases sacrés et d'y suspendre un linge blanc afin que le prêtre y lave ses mains après la communion. Ce décret est reproduit dans les siècles suivants (1). Je crois, contrairement à M. de Caumont, que l'on ne doit pas confondre les piscines avec les crédences ou tables que l'on plaçait près de l'autel pour recevoir les vases et instruments nécessaires au Saint-Sacrifice. La destination et la forme diffèrent (2). Les piscines, il est vrai, sont souvent traversées par une tablette horizontale ou bien présentent un support, une espèce de console en saillie propre à recevoir les burettes ; mais ces tablettes ou cette console ne sont qu'un accessoire dans la piscine, dont la partie essentielle est la cuvette.

Les églises des XII[e], XIII[e] et XIV[e] siècles offrent particulièrement des piscines remarquables par la beauté de la disposition et des détails de sculpture. C'est presque toujours l'une des parties intéressantes des petites églises rurales, où l'on a eu souvent la mauvaise idée de les murer ou de les cacher par les boiseries.

A la période que je viens d'indiquer, on rencontrera des piscines consistant en une simple colonne percée d'un trou et avec une cuvette à la partie supérieure. Elle peut être isolée ou se rattacher, comme celle de N.-D. de Semur (3),

---

(1) Voyez Thiers, *Diss. sur les autels*. Grancolas, *les anc. litur.* t. I, p. 701.

(2) Le nom de *piscine*, donné pour la première fois, je pense, à cet endroit par les *Us* de Citeaux, indique en général un lieu qui contient de l'eau. Je ne doute pas qu'ici l'on ait eu en vue quelqu'idée symbolique relative au poisson, qui est la figure de J.-C., ainsi que le démontre l'iconographie.

(3) Elle a été publiée par M. Viollet-Leduc. *Ann. arch.*, t. IV.

à l'arcade pratiquée dans la muraille. Aux deux chapelles, des croisillons de la cathédrale de Langres (XIIe s.), elles ne forment qu'une simple cavité voûtée en plein-cintre et ouverte un peu au-dessus du sol. La forme qui paraît plus constamment est celle de l'arcade en cintre ou en ogive, selon l'époque, avec la tablette à hauteur d'appui. Quelquefois le fond du mur est peint ou orné de sculptures en relief, comme à la piscine double de Saint-Geôsmes, près de Langres (XIIIe s.).

Avant le XVe siècle, les piscines sont souvent doubles ou à deux cuvettes. S. Udalric, dans les anciennes Coutumes de Cluny, parle de deux piscines en briques, l'une pour le calice, l'autre pour le sous-diacre et les ministres. Il est vraisemblable qu'on ne s'est point contenté d'une seule cuvette parce qu'il ne parut pas aussi décent de jeter au même endroit toutes les eaux et ablutions que l'on eût fait écouler par une cuvette unique.

En effet, l'usage de prendre les ablutions après la communion, ainsi que le prêtre le fait maintenant, ne s'est établi d'une manière générale qu'au XIVe siècle (1). Auparavant, on lavait les mains avec de l'eau à la piscine même ou dans un bassin ; selon le XIVe ordre romain, on purifiait les doigts sur le calice avec du vin et on les lavait ensuite avec de l'eau. Il y avait encore d'autres usages ; mais ils aboutissaient, en un mot, à renvoyer à la piscine l'eau, le vin mêlés ou séparés qui pouvaient contenir quelque parcelle de l'hostie ou quelque goutte du précieux sang. Quoique la piscine ait conduit ce liquide en terre bénite, soit dans l'église, soit dans le cimetière, par une gargouille

---

(1) Voyez D. de Vert. *Explic.* tome IV, rem. 37, p. 307.

ou une simple ouverture extérieure, il était mieux de ne pas confondre les ablutions provenant de la communion avec l'eau qui avait servi simplement à laver les mains. De là sans doute les deux cuvettes (1). Elles diffèrent parfois de forme, peut-être afin que l'on distinguât aisément celle qui recevait les ablutions les plus respectables.

On comprend maintenant pourquoi les piscines étaient ornées avec soin. Durand dit : « *Perfusionis aqua debet in locum mundum et honestum diffundi, ut altitudo sacramenti reverentiùs honoretur.* » Selon l'Ordinaire de Châlon-sur-Marne, on les encensait. Lorsque la coutume de prendre les ablutions eût prévalu, malgré la répugnance que plusieurs pouvaient éprouver, surtout après avoir donné la communion au peuple, la piscine perdit de sa dignité. Elle fut plus fréquemment à une seule cuvette, moins sculptée. Enfin, on en est venu à ne plus s'en servir et à leur substituer l'usage moins convenable et souvent ridicule de répandre l'eau des ablutions de l'offertoire sur le pavé ou dans une cuvette mobile de faïence.

Balustres. J'ai dû parler incidemment de plusieurs des clôtures qui étaient ou sont encore dans les églises. Ce que je vais en dire est un complément et une transition pour arriver aux stalles et aux jubés. L'autel anciennement n'a jamais été clos ou environné de balustres. La clôture du sanctuaire est la sienne. Il est vrai que d'anciens textes feraient supposer le contraire ; mais on doit prendre garde que *altarium* et même *altare* ont parfois désigné le lieu où s'élève l'autel. A peine quelques tombeaux de mar-

---

(1) L'ancien Ordinaire des Jacobins, cité par De Vert, tome III, part. I, ch. 5, dit positivement au *lavabo* de l'offertoire : » *Ablutio digitorum Sacerdotis recipiatur in pelvi aliâ quam sacra ablutio.* »

tyrs, servant d'autels, feraient-ils exception pour les premiers siècles. Au XVI[e] siècle, on disposa des balustrades près de l'autel de plusieurs grandes églises. Il y en eut une de cuivre à S.-Jean de Lyon, en 1585. A la cathédrale de Langres, peu après, le maître-autel fut entouré à une certaine distance, par derrière et par côté, d'une colonnade corinthienne couronnée d'une large corniche, sur laquelle on voyait des anges agenouillés et portant des chandeliers. On suspendait à cette colonnade des voiles précieux dont la couleur suivait l'ordre liturgique. Je ne sais si l'on peut considérer, avec Thiers, les appuis de communion, établis depuis la Renaissance, comme des clôtures de l'autel. Il me semble qu'ils ferment plutôt le sanctuaire.

Les plus anciens sont en bois et en pierre. Le fer et la fonte peinte ou dorée tendent à les remplacer. On ne connaissait pas autrefois l'usage de ces balustres ou de cette grille que parfois on appelle la Sainte-Table. Aux premiers siècles, les diacres distribuaient la communion aux fidèles en allant à eux ou bien ceux-ci venaient au cancel, entre le chœur et la nef, et là, debout ou prosternés, ils recevaient le corps de J.-C. Les hommes présentaient la main nue ; mais les femmes la couvraient d'un linge nommé *dominicale*. Ils buvaient ensuite le précieux sang en appliquant les lèvres au bord du calice, et, plus tard, au moyen d'un chalumeau. Nous y reviendrons au sujet des vases sacrés. Au XII[e] siècle, la communion sous les deux espèces était, sauf de rares exceptions, abandonnée par les églises latines. Mais six siècles auparavant, le prêtre posait déjà lui-même le corps de J.-C. sur la langue du communiant. Celui-ci tenait dans ses mains la nappe que l'on attache maintenant à l'appui de communion. Un dais blanc a quelquefois protégé cet appui dans toute sa longueur.

Nous avons vu que la nef des basiliques était séparée du chœur, et le chœur du sanctuaire par des voiles, des balustrades et des portes où l'on déployait la plus grande magnificence, soit dans la matière, soit dans l'art qui l'embellissait (1). Vers le commencement du XIII[e] siècle, on ne se contente plus de ces clôtures basses et à claire-voie, et le chœur de beaucoup d'églises se ferme d'épaisses et hautes murailles que l'on décora d'images sculptées et de tapisseries (2).

L'avis de Thiers sur cette innovation paraît bien fondé. Elle ne vient pas de ce que l'on aurait voulu cacher, par respect, les saints mystères au peuple. Un si lourd appareil n'eût pas été nécessaire ; et d'ailleurs la discipline n'était pas alors plus sévère sur ce point qu'aux âges précédents où l'on ne construisait pas de telles barrières. Des raisons analogues repoussent l'explication de Durand : « *Suspenditur velum aut murus inter clerum et populum ne mutuò se conspicere possint ; quasi ipso facto dicatur : Averte oculos tuos ne videant vanitatem.* » Il est plus probable que les chanoines et les bénéficiers tenus à chanter ou à réciter de longues prières à l'église ont voulu se garantir, par ces murailles, des courants d'air et de la violence du froid. En effet, au XII[e] siècle, on est retenu plus longtemps au chœur par l'obligation de réciter souvent l'office de la sainte Vierge et celui des morts.

Stalles. Contre ces murailles, à l'intérieur du chœur, on appliqua les stalles dans lesquelles le ciseau du sculpteur eut occasion d'épuiser ses ressources. Mais cherchons

---

(1) Première partie, p. 133.

(2) Voyez ci-dessus, aux §§ concernant la statuaire et les tissus.

d'abord les espèces de siéges que les églises ont adoptées (1).

Déjà, en étudiant les basiliques et les églises chrétiennes primitives, nous avons vu l'évêque trônant au fond de l'abside sur une chaire, *cathedra*, et ayant à sa droite et à sa gauche ses prêtres assis sur des siéges moins élevés (2). Ces siéges étaient communément de marbre ou de pierre. Les églises de Reims, de Langres et beaucoup d'autres en avaient de semblables avant 93 (3). On en garde encore quelques-uns en France (4). Ils étaient mobiles ou scellés dans le mur absidal. C'est à leur imitation que l'on a fait des bancs de pierre, inhérents au mur, au pourtour du chœur ou de toute l'enceinte de plusieurs églises des XII[e] et XIII[e] siècles (5). Ici les chaires épiscopales antiques de porphyre ou de marbre, abandonnées par les évêques, n'ont plus été conservées que comme des monuments vénérables ou curieux ; là elles ont été posées par côté de l'autel pour servir au prêtre officiant ; ailleurs elles n'étaient plus employées que pour l'intronisation des évêques.

Le siége de l'évêque et les bancs du clergé ont été, mais plus rarement, de bois. S. Athanase, dans une épître aux solitaires, rapporte que les Ariens ayant profané l'église d'Alexandrie, brûlèrent son trône et les autres chaises : « *Subsellia, thronum combusserunt.* »

---

(1) Cf., outre les liturgistes, MM. les chanoines Jourdain et Duval : *Les stalles de la cath. d'Amiens*, prem. part.

(2) Prem. part. p. 134.

(3) *Voyages* de Lebrun-Desmarettes, p. 16.

(4) Tel est celui qui existe à la cathédrale de Toul ; mais il date du XIII[e] siècle.

(5) Cathéd. d'Amiens, Lyon, etc.

La plus célèbre des chaires est celle de S. Pierre, conservée à Rome dans la basilique dédiée à ce prince des apôtres. Elle lui fut donnée, selon la tradition, par son hôte le sénateur Pudens. C'est un siége en bois, d'origine payenne et pourvu d'un dossier. Le siége est cubique et ses côtés sont ornés d'arceaux à colonnettes. La face présente, dans dix-huit compartiments, disposés sur trois rangs, les travaux d'Hercule en bas-reliefs d'ivoire avec ornements d'or. Le dossier, également orné d'ivoire, est formé de pilastres qui portent un fronton triangulaire. Plusieurs forts anneaux de bronze sont destinés à le transporter (1).

On se tromperait si l'on supposait, à cause de l'existence de siéges à l'abside, que l'on s'est assis dans les églises comme on le fait aujourd'hui. Il est certain que les clercs, aussi bien que le peuple, se sont longtemps tenus debout durant les prières publiques et que l'adoucissement des siéges et des bancs ne s'introduisit qu'assez tard et lentement. S. Chrodegang de Metz qui fit, au IX[e] siècle, une règle adoptée bientôt par le clergé d'un grand nombre de cathédrales, maintient énergiquement la discipline qui oblige le chœur à être debout, et S. Pierre Damien, au XI[e], réclame, par son opuscule au sujet de ceux qui s'asseoient à l'office, contre les chanoines de Besançon, coupables de ce scandale : « *Torporis ac desidiæ signum.* »

En Orient, la coutume s'est mieux maintenue qu'en Occident. Il est des églises où les vieillards mêmes ne se

---

(1) V. M. de Bussière, *Les sept bas.* de Rome, tome I, page 287. — La chaire de marbre nommée *sedes stercoraria*, dont les protestants et les Philosophes se sont égayés d'une manière si ignoble, est un siége sur lequel le pape nouvellement élu s'asseyait au portique de S.-Jean-de-Latran. Le pontife se levait à ces paroles du psaume 112 : « *De stercore erigit pauperem.* »

reposent que sur une béquille en forme de thau. Le bâton, la béquille est aussi le premier moyen par lequel les Latins ont mitigé l'exécution de la loi. Il fut d'abord concédé aux vieillards et aux infirmes. La tolérance alla même si loin en quelques églises, que l'on s'y asseyait sur de la paille. L'usage des bâtons devint général, et les liturgistes des XIIe et XIIIe siècles marquent les moments, tel que celui de la lecture de l'Évangile, où le peuple et les clercs doivent les déposer. Il a persévéré conséquemment après l'adoption des stalles, nous allons le voir, et même les chantres l'ont gardé jusqu'à présent en plus d'une église.

A Saint-Maurice de Vienne, les chantres avaient de longs bâtons semblables aux bourdons de pèlerins. Je ne suis pas éloigné de croire que les pèlerins ont contribué à introduire ces bâtons dans les sanctuaires qu'ils visitaient et où ils arrivaient fatigués. Quelquefois, comme à Saint-Denis, on attachait aux bâtons de chantre un mouchoir (1). Il y eût des bâtons fort riches, en argent, en ivoire, et qui portaient le globe surmonté de la croix, ou bien un petit dais abritant une statuette, l'image d'un patron.

La béquille même, propre à se placer sous l'aisselle, ne soulageait que médiocrement, et l'on avait trouvé d'autres appuis que l'on appelait *forma* ou *formula* (2). S. Grégoire de Tours dit que S. Germain s'agenouillait sur une *forme* pour prier au tombeau de S. Martin : « *Haud procul*

---

(1) Qu'on me permette de faire observer que le moyen-âge, dans sa simplicité, n'a pas eu autant que nous de répugnance à étaler le mouchoir. Nous verrons, au sujet des vêtements liturgiques, que le prêtre portait ostensiblement à l'autel divers linges de cette espèce.

(2) Voir ces mots au *Gloss.* de Ducange.

formulam habens in quâ genua cùm necessitas posceret deflectebat. » En 812, les moines de Fulde se plaignent de ce que leur abbé condamne l'usage du bâton et de la forme ou inclinatoir : « *Inclinatorium quod nos formulam dicimus morando hærere.* » Jusqu'au IXe siècle, rien n'indique que la forme soit autre chose qu'un banc mobile avec appui, une sorte de prie-Dieu (1).

A cette époque apparaît la stalle. Les Statuts de l'église de Maestricht, en 1088, disent : « *Abbates de civitate non stabunt inter canonicos nec in stallo canonicorum.* » Cette désignation d'un nouveau siége est fréquente aux siècles suivants. Nous avons des preuves que la stalle se relevait et offrait une sellette, nommée miséricorde. Pierre-le-Vénérable en parle : « *Cum sacerdos ad chorum dixerit : orate fratres, modestè scabellis elevatis in illis subselliis quæ iisdem subsellibus inhærent acclives ex more resideant.* » S. Willelm d'Hirsaugh, auquel S. Uldaric ou Udalric dédia sa rédaction des Coutumes de Cluny (1110), avait fait ce statut pour son monastère : « *Qui super sedilia sedent, exertâ manu propter hoc parùm retrò versi solent leniter ea erigere, eodemque modo pro sonitu devitando, deponere... Quandocumque quis super sedilium misericordias se habuerit se sustentat ibi sicut est ad Gloria Patri.* » C'est bien la constitution essentielle de la stalle moderne.

MM. Jourdain et Duval la décomposent ainsi : « On y rencontrera toujours la miséricorde, l'appui, le museau, la parclose, l'accoudoir, et dans les grandes églises le haut-dossier, le dais et le double rang de hautes et basses formes.

---

(1) On usa aussi de simples *pliants.* Au livre premier des Coutumes de Cluny, c. 12, on lit : « *Complicantur formæ.* »

Déjà nous avons dit que la *miséricorde* ou *patience* est le petit siége ou tasseau attaché au siége principal sur lequel on se tient en même temps assis et debout, quand celui-ci est levé. On le nommait encore *subsellia*, *sedicula* en latin et *sellette* en français.

L'*appui* que la basse latinité appelle *podium*, s'entend quelquefois de la pièce de bois sur laquelle on appuie les coudes lorsqu'on est sur la miséricorde, et plus ordinairement de la partie de la stalle disposée en prie-Dieu.

La *parclose*, *sponda*, sépare une stalle d'une autre stalle. C'est de l'échancrure et de la courbure élégante de la parclose que les formes empruntent principalement la légèreté et la grâce qui les distinguent. L'extrémité de la pièce de bois dans laquelle s'engage la partie supérieure de la parclose est le *museau* de la stalle.

L'*accoudoir* ou *accotoir*, que nos ayeux appelaient *croche*, est placé sur le rampant de la parclose et sert d'appui aux coudes quand la stalle est baissée. L'artiste du moyen-âge ne manque pas d'y faire briller la richesse de son ciseau.

Le *haut-dossier* est le lambris contre lequel s'adossent les stalles et dont la riche structure s'élève quelquefois de plusieurs mètres au-dessus d'elles. Il ne forme pas une partie intégrante du siége, mais il en est souvent le plus brillant accessoire et lui donne un caractère de noblesse et de grandeur que sa nature ne semblait pas comporter.

Un *dais* ou baldaquin, élégamment décoré d'ogives, d'aiguilles, de clochetons, de pendentifs et culs-de-lampe ou, comme disaient nos pères, de *souspentes* et *lampettes*, surmonte ordinairement le dossier et forme à la stalle une magnifique couronne.

Quand les stalles sont disposées à droite et à gauche sur deux rangs étagés, le rang supérieur prend le nom de

stalles-hautes ou *hautes-formes*, l'inférieur, celui de *stalles-basses* ou *basses-formes* (1).

Selon la liturgie romaine, la stalle la plus digne est au centre de l'abside, lorsque les stalles sont disposées en hémicycle, derrière l'autel. S'il y avait une coupure au milieu, bien que le cercle se dessinât encore, la stalle la plus digne serait la première à droite en regardant l'autel, puis celle de gauche qui lui sert de pendant, et ainsi de suite en allant alternativement à droite et à gauche. Si les stalles sont placées sur deux rangs parallèles, la plus digne est, en regardant l'abside, au côté droit et à l'extrémité la plus rapprochée de la nef. La dignité diminue en remontant de cette stalle vers l'abside, puis en descendant le rang opposé, de manière que la stalle la moins digne est en face de la plus digne (2).

Les caractères de la sculpture d'ornement que nous avons tracés en faisant l'histoire de l'architecture fixeront la date des stalles que l'on peut rencontrer. Celles de la cathédrale de Poitiers sont des plus anciennes que l'on connaisse ; elles datent du XIIIe siècle, leurs hauts-dossiers du XIVe (3).

---

(1) *Les stalles de la cath. d'Amiens*, p. 31.

[redacted]

Celles d'Amiens sont admirables et datent du XVIe siècle. On cite encore celles d'Auch, de Rodez, de S.-Bertrand-de-Comminges, de Brou, d'Alby, de la Chaise-Dieu, de Pontigny, de S.-Claude, de Champeaux, d'Orbais, de Solesmes, de Rouen, etc. (1). Le XVIe siècle a été fécond dans ce genre d'ouvrage. On est étonné de l'incroyable richesse de sculptures qui s'y déploie. Ce ne sont pas seulement des moulures et des feuillages, mais une multitude de figures ou de bas-reliefs représentant des traits de l'histoire des deux Testaments. Les êtres symboliques, les animaux fantastiques et bizarres y sont nombreux, et souvent le sculpteur ne s'est fait aucun scrupule de descendre à l'obscénité, particulièrement dans les sculptures de la miséricorde.

La Renaissance, parfois si ingénieuse, à son premier élan, pour inventer et combiner les lignes capricieuses sur un fond grec, a laissé de remarquables boiseries. Mais les stalles s'alourdirent peu à peu et se réduisirent à une extrême simplicité, sans caractère artistique.

On ne garda rien de la richesse, ni même de la dignité des siéges anciens. Il est des églises où le prêtre officiant, le diacre et le sous-diacre s'asseoient sur un canapé de salon, en velours d'Utrecht. Des fauteuils de même genre ont presque partout remplacé les admirables *chaières* du moyen-

---

ces divisions, il a établi trois étages successifs : le plus bas, devant les stalles, destiné aux personnages païens ; le second, au dos des stalles, réservé pour ceux de la Bible ; le plus élevé, sur le dais qui couronne les siéges, consacré aux sujets du Nouveau-Testament. Ce sont, en effet, comme trois degrés dans la marche de l'humanité. » Tome Ier, page 21 et suivantes.

(1) MM. Jourdain et Duval en donnent une description sommaire en appendice aux *Stalles d'Amiens*.

âge, au grand détriment de la dignité et du respect dû au lieu saint.

La plupart des grandes églises n'ont pas admis les bancs pour les fidèles dans les nefs. Il est certain que l'architecture perd beaucoup, lorsque l'on encombre ainsi l'édifice : les proportions ne ressortent plus. C'est un des inconvénients entraînés par le prolongement du chœur dans le transept et la nef, et par l'exhaussement des murs de clôture. La beauté des stalles à haut-dossier et les sculptures sur le déambulatoire ne sauraient faire compensation pour l'effet d'ensemble. Sous ce rapport, au contraire, la disparition des jubés, d'ailleurs si regrettable, fut plutôt un bien, du moins lorsqu'ils n'étaient pas d'accord avec la construction et le style des églises où ils s'élevaient.

Jubés (1). Le jubé est une espèce de tribune qui tire son nom du premier mot que le prédicateur ou lecteur y prononçait en demandant la bénédiction au premier dignitaire du chœur. Le jubé et l'*ambon* sont une même chose. La seconde dénomination vient du grec *anabainô*, monter ; cette tribune est élevée et l'on y arrive par des degrés. On lui a donné plusieurs autres noms, *pupitre*, *tribunal*, etc., qui ont généralement rapport à sa forme ou à son usage. On a longuement discuté sur la place des ambons dans l'église. Ils y en ont occupé plusieurs. Les uns sont entre le chœur et la nef et traversent toute la face du chœur. Ce sont les plus grands et ils sont communs en Occident. Les archéologues, à tort, selon nous, leur réservent

(1) Thiers a écrit sur les jubés une dissertation de 300 pages remplies par une abondante érudition. Je me bornerai presque à résumer cet ouvrage, pour ce qui regarde les notions historiques.

le titre de jubés et nomment les plus petits ambons. Les autres sont aussi entre le chœur et la nef; mais on en compte deux, parce qu'ils ne traversent pas tout le devant du chœur ; l'un est à droite, l'autre à gauche, et l'entrée du chœur les sépare. Ailleurs on voit l'ambon également entre le chœur et la nef, mais il est au milieu et les portes du chœur s'ouvrent de chaque côté. Rarement ils sont à l'intérieur du chœur. Quelques-uns, surtout en Orient, sont dans le milieu de la nef, vis-à-vis la porte du chœur ; en Italie, principalement, il y en eut aussi dans la nef, mais à droite ou à gauche, comme nos chaires à prêcher. Enfin il en existait plusieurs dans le chœur des chantres de certaines basiliques, un à gauche pour l'évangile, un autre à droite pour l'épitre, et un troisième plus petit et plus bas pour les prophéties (1).

On comprend déjà que les jubés devaient avoir différentes formes; ils étaient aussi de diverses matières. Les grands jubés, comme ceux de la Madeleine à Troyes, d'Alby, de Flavigny, de S.-Étienne-du-Mont, ressemblent à une longue tribune. Ils ont d'ordinaire, au-dessus de la plate-forme, une balustrade à jour, découpée selon le style de l'époque. Au-dessous ils formaient une ou plusieurs arcades. Celles-ci abritaient des statues, des autels, ou livraient passage de la nef au chœur. On y montait par un, par deux ou quatre escaliers, soit directement, soit en tournant autour des piliers entre lesquels le jubé avait été construit.

Les pauvres églises avaient plutôt des jubés en bois, et

---

(1) Voir des exemples de ces dispositions dans les *Voyages litur.* de Lebrun-Desmarettes, et dans Thiers, De Vert.

les riches églises en pierre ou en marbre. C'était encore un des objets où le sculpteur semait les trésors de l'art. Les Grecs n'y ont pas épargné les colonnes d'or, les mosaïques et même les pierres précieuses. Au-dessus on voyait la croix, des lustres ou des couronnes de lumière, un ou plusieurs lutrins, parfois même des autels.

Je ne sais s'il faut entendre d'un lutrin portatif ce que Suger dit d'un pupitre qu'il fit réparer à Saint-Denis; plusieurs croient qu'il s'agit d'un ambon : « *Pulpitum etiam antiquum, quod admirabile tabularum eburnearum subtilissimâ nostrisque temporibus irreparabili sculpturâ, et antiquarum historiarum descriptione, humanam æstimationem excedebat, recollectis tabulis, quæ in arcarum et subarcarum repositione diutiùs fœdabantur, refici, dextrâque parte restitutis animalibus cupreis ne tanta tamque mirabilis deperiret materia, ad proferendum superiùs sancti evangelii lectionem erigi fecimus.* »

Les jubés ont servi à des usages nombreux : on y prêchait et on y faisait les lectures et les annonces qui se font maintenant dans la chaire ; on y lisait les lettres iréniques ou de communion entre les Églises, les actes des martyrs ; on y fulminait les excommunications; les convertis y faisaient leur profession de foi. Le diacre y venait chanter l'évangile, et, tandis qu'il en montait les *degrés*, on chantait le *graduel*. Quelquefois le chœur des musiciens s'y plaçait. On y exposait des reliques ; on y déposait la Réserve du Jeudi-Saint. On y faisait enfin beaucoup d'autres cérémonies, telles que le couronnement et l'intronisation des rois, les bénédictions solennelles des rameaux et des cendres, etc.

Depuis le XVIIe siècle, on a démoli la plupart des jubés et l'on a détruit ainsi plus d'un chef-d'œuvre. Celui de la

cathédrale de Langres avait été bâti, sous François I[er], par le cardinal de Givry ; on en a sauvé quelques débris. Voilà ce que l'on aurait pu et dû faire partout plus complètement. Nous regretterions moins une mesure sur laquelle, du reste, il n'y a pas à revenir. Il n'est pas possible de rétablir ces monuments. La liturgie ne l'exige pas ; ils sont oubliés, et les fidèles sont habitués à contempler à découvert la pompe des cérémonies, aliment pour la foi et la piété. Et comment reconstruirait-on ces barrières sans nuire à l'ensemble de l'édifice ? Nous partagerions toutefois l'indignation qui animait Thiers contre les ambonoclastes, si l'on venait à renverser les rares jubés qui subsistent et qui, sans parler de leur mérite propre, entretiennent du moins le souvenir d'une ancienne discipline.

Chaire. J'ai dit que l'on a prêché du jubé. On prêcha aussi de l'autel et de la chaire épiscopale. Prudence, décrivant l'église de S.-Hippolyte, a dit :

« *Fronte sub adversâ gradibus sublime tribunal*
Tollitur, antistes prædicat unde Deum. »

Et S. Sidoine, en son poème à Fauste, sur l'Eucharistie :

« *Seu te conspicuis gradibus venerabilis aræ*
Concionaturum plebs sedula circumsistit,
Expositæ legis bibat auribus ut medicinam. »

Il exista pourtant très anciennement des chaires mobiles, comme celles que l'on emploie dans les grandes basiliques de Rome. Elles devinrent plus communes à la propagation des ordres mendiants au XIII[e] siècle. Mais on n'en parle guères, et la construction des grands jubés doit avoir maintes fois déterminé leur abandon. Au contraire, l'abolition de ces derniers amena la multiplication des chaires à prêcher fixes, en bois ou en pierre, couronnées d'un ciel, d'un

dôme ou d'un baldaquin, attachées à un des piliers de la nef ou isolées entre deux piliers.

On a inventé de très ingénieux sujets pour la composition de ces chaires. Nous citerons, sous ce rapport, celle de Strasbourg, en style flamboyant, exécutée l'an 1486, sur les dessins de Jean Hammerer; celle d'Ulm, véritable bijou de sculpture attribué à Adam Kraft, le plus grand sculpteur de sa nation; celle de Mayence, moins remarquable, quoique d'une grande beauté; enfin presque toutes les chaires des grandes églises de Flandre et de Belgique. La cathédrale de Troyes possède une chaire moderne, de bois et en style gothique : elle ne produit pas un grand effet (1). L'embarras le plus sérieux n'est pas d'imaginer le dessin des chaires prises à part; c'est de les mettre en harmonie avec l'édifice. N'est-il pas vrai qu'elles encombrent l'église et ne répondent à rien, à moins qu'elles n'aient pour pendant quelque massif banc-d'œuvre qui achève d'obstruer la nef (2)? On a essayé d'échancrer un pilier et d'y adapter une tribune, en mettant au-dessus un dais en saillie. Il peut y avoir de l'habileté dans l'exécution de cette idée; mais il faut prendre garde de compromettre, non-seulement la solidité réelle, mais encore la solidité apparente. On n'y a pas toujours réussi.

Lutrin. Le lutrin, *lectrinum* de *legere*, a été appelé aussi

---

(1) L'église de Chaumont a été enrichie par le père d'Edme Bouchardon et un de ses habiles ouvriers, nommé Landsman, d'une chaire et d'un banc-d'œuvre qui jouissent, en ce pays, d'une grande et juste réputation.

(2) Qu'on ne prenne cependant pas ce mot pour une condamnation absolue. Le banc-d'œuvre, construit pour les fabriciens, les seigneurs et protecteurs de l'église, est souvent d'un fort beau travail et mérite d'être conservé et restauré avec soin.

lectricium, legium, pulpitum. Outre celui des chantres, il y en avait d'autres pour le chant de l'évangile, de l'épître et des prophéties. A Langres, une grande statue de Moïse en bronze, présentait les tables de la Loi sur lesquelles le diacre posait symboliquement le livre des évangiles. « Aux Chartreux de Dijon, le lutrin de l'évangile, dit Lebrun-Desmarettes, est une fort grande colonne de cuivre, au haut de laquelle il y a un phénix, et autour, les quatre animaux d'Ézéchiel, qui servent de quatre pupitres qu'on tourne selon l'Évangile (1). » Il y a longtemps que l'aigle reçoit les livres d'église sur ses ailes déployées. La chronique de Hugues de Flavigny nous le prouve : « *Instrumentum porrò illud quod paratum est receptui textûs evangelii Joannes evangelista in similitudinem Aquilæ volantis adornat...* » L'abbé Suger dit qu'il a fait redorer l'aigle qui est au milieu du chœur de son église (2). Durand témoigne que l'aigle était, au XIII[e] siècle, le support ordinaire du livre de l'évangile et qu'aux jours de fêtes on l'ornait de draperies de lin ou de soie (3).

Porte-Christ. Nous ne sortirons pas du chœur sans accorder un coup-d'œil au porte-christ que l'on est dans l'usage de poser au-dessus de l'entrée. Il y avait une croix sur les jubés, et puis cette partie de l'église a de tout temps reçu quelque marque distinctive. C'est peut-être une tradition des décorations de l'arc triomphal des basiliques (4).

---

(1) Lebrun-Desmarettes. *Voyages lit.*, p. 156.

(2) *De rebus in adm. gestis*, c. 32.

(3) *Ration.* Liber IV, *De Evang.* n. 20.

(4) Il existe encore dans plusieurs diocèses une coutume liturgique qui sert de consécration à l'usage qui veut un porte-christ

On connaît des porte-christs des XV[e] et XVI[e] siècles qui consistent en une poutre peinte et sculptée traversant d'un mur à l'autre la largeur de la nef (1). Cette poutre semble sortir de la gueule affreuse de guivres sculptées contre le mur, aux extrémités. Elle porte au milieu le crucifix et quelquefois les statues de la Vierge et de S. Jean. Aux époques plus rapprochées, le crucifix repose ordinairement sur le haut d'une grille en fer qui tient à la clôture du chœur ou qui en est séparée. Les lignes de fer sont quelquefois contournées de manière à former d'heureux dessins dignes des beaux temps de la serrurerie au moyen-âge.

Confessionnal. Il est un meuble qui n'a pas de place consacrée dans l'église et qui ne s'y est introduit que fort tard, c'est le confessionnal formé d'une loge close en France, ailleurs ouverte, pour le confesseur, et flanquée, pour les pénitents, d'une ou de deux loges ouvertes, mais séparées de la première par une cloison où l'on a pratiqué un grillage.

Il y a des preuves que l'on s'est autrefois confessé près de l'autel ou au coin de l'autel. D'anciennes formules de confession portent : « *Confiteor... coràm hoc altari tuo.* » D'anciennes gravures représentent ainsi le pénitent, par exemple celles qui ornent les *Heures* de Ph. Pigouchet, en 1498. Les statuts de Langres, dressés en 1404, sous Louis II, cardinal de Bar, ordonnent de confesser les hommes et

---

au-dessus de l'entrée du chœur. Cette coutume consiste dans une station qui se fait en cet endroit, notamment à la procession des fonts, le jour ou le lendemain de Pâques.

(1) Exemple à Poissons (Haute-Marne).

surtout les femmes « *in loco patenti et non secreto vel separato à communi conspectu.* » Les pénitents doivent se mettre à genoux, et les hommes ôter leur capuce ; le prêtre évitera de les voir en face. Des conciles et divers pénitentiels interdisent les coussins ou montrent que le pénitent pouvait ne pas rester à genoux tout le temps de la confession, mais se tenir debout et même s'asseoir. Je ne m'étonne plus de voir aux catacombes les deux siéges affrontés que nous avons regardés comme des confessionnaux. Plusieurs conciles, entre autres celui de Salisbury, en 1229, prescrivent, en particulier pour les confessions des femmes, l'usage d'un voile qui les sépare du prêtre. Un concile de Toulouse, en 1550, et deux autres de Milan et d'Aix, dans le même siècle, paraissent être ceux qui ont mentionné le plus anciennement les confessionnaux de bois et imposé l'obligation d'en procurer aux églises (1). Il y aura une image du crucifix sous les yeux du pénitent ; les cas réservés seront écrits du côté du confesseur. Aucun tronc, pour recevoir des aumônes, n'y sera pratiqué ou suspendu : « *Nullæ in eo capsulæ loculive ad colligendas eleemosynas constructi aut affixi appensive sint.* »

TRONCS. Ces troncs ou boîtes pour recevoir les offrandes des fidèles à l'église et les aumônes aux pauvres paraissent avoir existé de tout temps dans nos temples. Ils perpétuent

---

(1) Voir là-dessus Grancolas, *Les anc. liturg.*, tome III, page 313. — M. Didron a publié dans le Ier volume des *Ann. arch.* un confessionnal en style du XIIIe siècle, imité de deux confessionnaux du XIVe qu'il a remarqués aux bas-côtés de N.-D.-de-Nuremberg. S'il ne s'est pas trompé sur la destination de ces meubles, ce sont sans doute les plus anciens que l'on connaisse. L'église de Chaumont (Haute-Marne) en possède un remarquable du XVIIe siècle. Les loges latérales s'ouvrent de biais et le pénitent n'y est pas trop exposé aux regards étrangers.

le *gazophylace* du temple de Jérusalem où la veuve jeta son denier. S. Paul parle des collectes qui se faisaient le dimanche aux assemblées des chrétiens, et Tertullien, du coffre, *arcæ genus*, où chaque mois l'on déposait ses dons pour la subsistance et la sépulture des pauvres. S. Chrysostôme excite à l'aumône et s'écrie : *Domum tuam fac ecclesiam, arculam gazophylacium.* » Au moyen-âge, surtout au temps des croisades et ensuite à l'époque des jubilés, on mentionne les troncs creux, munis de serrures. Raoul de Diceto, en 1166 : « *Collectam Jerosolymitarum usibus destinandam truncus in singulis ecclesiis adactâ serâ conclusit.* » Innocent III ordonna d'en poser dans toutes les églises (1). Ces coffres ont été nommés *trunci*, parce qu'ils étaient creusés probablement dans des troncs d'arbres, ou parce qu'ils ressemblaient à ces troncs. On en rencontre de très-anciens qui sont fortifiés par des armatures en fer d'un curieux travail ; d'autres sont entièrement en fer. Ils sont ordinairement peu éloignés de la porte principale.

Indépendamment des chaires, des bancs, des stalles, des confessionnaux, des armoires et meubles de sacristie, les églises offrent souvent des boiseries intéressantes de la fin du XVe siècle ou du XVIe. Les derniers siècles n'ont pas été avares de lambris, et il y a peu de petites églises, au diocèse de Langres, dont le chœur n'en soit tapissé. Les portes de la dernière période ogivale sont communes. Si elles ne sont pas généralement garnies de belles ferrures, comme celles qui ornaient les ventaux du XIIIe siècle, elles ont des panneaux merveilleusement sculptés. J'ai remarqué bien souvent que la sculpture des panneaux inférieurs fi-

---

(1) Voyez Du Cange, *Gloss.;* Grancolas, *op. cit.*, tom. II ; Bingham, *Orig.*, lib. VIII, c. 7, n. 11.

gurait des plis, une sorte de draperie ; ceux du dessus reproduisent les réseaux des fenêtres, les dais et les clochetons de l'architecture (1).

Les lambris appliqués contre les murs sont généralement simples et de fraîche date. Trop souvent on les a posés devant les colonnes et les chapiteaux, en sorte qu'ils ôtent à la partie de l'édifice où ils se trouvent son caractère architectural. Les arceaux des voûtes se cachent à leur naissance derrière des planches qui causent ainsi l'effet le plus disgracieux. Trop souvent encore on a entamé la pierre, coupé les colonnes et les chapiteaux pour ménager au menuisier une surface plane. Ce sont d'intolérables abus.

Le XVI[e] siècle fournit quelques exemples de lambris sculptés en bas-reliefs historiés. Le musée de Langres en renferme qui proviennent d'une église de Suisse. On comprend que l'on doit ménager avec soin les ouvrages de ce genre. D'autres ont été couverts de peintures ou d'arabesques en incrustation de mastic. Ils ont droit au même respect. Il est rare que l'ancienne menuiserie de chêne soit sans aucun mérite. Elle est digne d'être proposée à l'imitation. Les boiseries de sapin et de bois blanc qu'une fausse économie met en vogue exigent une peinture qu'il est indispensable de renouveler et qui ne vaudra jamais le lustre et la teinte du vieux chêne.

Un goût malheureux l'a fait peindre lui-même ; la peinture à l'huile adhère fortement et peut résister longtemps à la lessive et à la potasse. On a raison d'opérer, quand on le peut, ce débarbouillage.

---

(1) Planche V, fig. 3. Fragment d'une porte de Chaumont, imitée d'une porte de Beaune. A la cathédrale de Langres, il existe un modèle du même style.

Il serait bon de laisser entre les lambris et le mur un intervalle pour la circulation de l'air, et de les élever un peu au-dessus du sol. On préviendrait les effets désastreux de l'humidité. Lorsque son action ou celle du temps oblige à remplacer un panneau, on peut raccorder sa teinte au moyen d'une dissolution de suie ou d'une infusion de brou de noix suivie d'une application d'huile. « D'autres ouvriers préfèrent un mélange de potasse et de terre de Cassel dans de l'eau ou de l'huile légèrement colorée avec de la terre de Sienne. Celle-ci a une couleur plus dorée que la terre de Cassel, qui rend le bois un peu foncé et d'un violet presque noir (1). »

Je signalerai en finissant le retour dont nous sommes témoins vers l'ancienne menuiserie et la sculpture sur bois. Non seulement beaucoup d'ecclésiastiques secondent ce mouvement ; mais il en est qui rivalisent avec les huchiers du moyen-âge (2).

§ III.

BAPTISTÈRES ET FONTS BAPTISMAUX.

SOMMAIRE. Esquisse de l'ancien rituel du baptême. — Fontaines à l'atrium des basiliques. — Baptistères. — Cuves baptismales. — Leurs formes et leur décoration. — Classification des fonts du moyen-âge. — Bénitiers. — Conseils concernant l'entretien des fonts baptismaux.

A l'aurore du Christianisme et durant les persécutions, on baptisait en plein air, au bord des rivières et des fon-

---

(1) Ces procédés sont indiqués par M. Raymond Bordeaux. *Bull. monum.* tome XVII.

(2) Au diocèse de Langres, je citerai MM. les curés de Cusey, de Dommartin-le-S.-Père et de Daillancourt.

taines. Les actes des Apôtres nous l'apprennent, et Tertullien représente S. Pierre conférant ce sacrement dans les flots du Tibre : « *Quos Joannes in Jordane aut Petrus in Tiberi tinxit.* » Mais quand la religion fut libre et que l'Église put déployer la pompe des cérémonies, le rite du baptême s'accomplit dans un lieu spécial et dans une forme pleine de grandeur.

La tradition des quatre premiers siècles jette une lumière abondante sur ce sujet. Déjà, dans les catacombes et là où les chrétiens étaient nombreux, il y avait, pour les catéchumènes, des salles où l'eau baptismale était conservée. S. Justin, en son apologie, nous montre les néophytes sortant des fonts sacrés pour se rendre au milieu de leurs frères baptisés : « *Eò deducuntur à nobis ubi aqua est... Nos autem postquam eum sic abluimus, ad eos qui dicuntur fratres deducimus ubi illi congregati sunt.* » Le baptême solennel n'était célébré qu'aux veilles de Pâques et de la Pentecôte. En cas de nécessité, tout temps était bon : « *Omne tempus habile baptismo* » dit Tertullien écrivant sur ce sacrement. La réunion de nombreux catéchumènes, la présence des parrains, la cérémonie des renoncements, la profession de foi, les onctions de l'huile et du chrême, les trois immersions, les robes blanches que revêtaient les néophytes, le baiser de paix qu'ils recevaient, le lait et le miel qui leur étaient servis, le cierge ardent qu'ils prenaient à la main, la couronne qui ceignait leur front, les acclamations et les chants d'allégresse qui accueillaient leur entrée dans l'Église, entouraient la réception de ce sacrement auguste d'un caractère particulier, presque effacé par les changements de la discipline.

Il fallait dessiner au moins à grands traits le cérémonial ancien pour concevoir l'importance et la richesse des an-

ciens baptistères, car il y a naturellement une correspondance entre le rite et le théâtre où il s'exécute. Lorsque le baptême des adultes devint rare et qu'on baptisa tous les jours indistinctement, on n'eut plus besoin d'un édifice pour baptistère, et quand, vers le XIII[e] siècle, le baptême par infusion succéda au baptême par immersion, la cuve baptismale elle-même dut se rétrécir (1).

Il faut distinguer des baptistères les fontaines qui étaient à l'atrium des églises primitives et que S. Paulin de Nole rappelle en ces termes :

« *Sancta nitens famulis interluit atria lymphis*
» *Cantharus, intrantûmque manus lavat amne ministro* (2). »

S. Jean-Chrysostôme parle en divers endroits de l'usage de laver ses mains avant la prière, comme d'une pratique à laquelle on doit tenir. Je ne suis pas surpris que les fontaines supprimées chez les Latins existent encore, en Grèce, devant les églises du Mont-Athos.

Il convient de distinguer aussi le baptistère de la cuve baptismale ou des fonts proprement dits. Le baptistère des anciennes basiliques s'élevait en dehors de l'atrium ou dans son enceinte. C'était un édifice de dimensions variables, éclairé par le haut et dont le plan était indifféremment carré, circulaire, hexagone, octogone ou cruciforme. Quelquefois

---

(1) Je ne dis rien du baptême par aspersion ; il ne fut donné ainsi que dans des cas exceptionnels, et n'a pas de rapport avec l'archéologie. S. Thomas observe, au XIII[e] siècle, que le baptême par immersion est encore le plus fréquent : « *Quamvis tutius sit per modum immersionis, quia hoc habet communior usus.* » Pars III, q. 66, art. 7. Du reste on baptisait au besoin par infusion dès les premiers siècles, et S. Cyprien eut occasion de lever les doutes que l'on pouvait avoir sur la validité de ce baptême.

(2) *Ep.* XII, *ad Sev.*

il se rattachait par des portiques à l'ensemble de la basilique. Son architecture a suivi les mêmes lois que celle des autres monuments. Il s'enrichit bien souvent de matériaux enlevés aux temples païens renversés, de colonnes de marbre et de mosaïques. Près de S.-Agnès-hors-les-Murs, on voit encore le baptistère circulaire bâti par Constantin et qui servit de sépulture à sainte Constance. Sainte-Marie-Majeure, à Nocera de Pagani, dans le royaume de Naples, est un ancien baptistère de même forme et très vaste (1). Quelques-uns, comme celui de Sainte-Sophie, étaient assez grands pour que l'on y tînt des conciles (2).

Au centre était un bassin profond, reproduisant d'ordinaire en son plan celui de l'édifice. Les cuves de granit ou de marbre des bains publics furent parfois converties en cuves baptismales. Communément on bâtissait la cuve sur une aire de béton; on la décorait de sculptures ou de mosaïques. L'eau y arrivait et en sortait par des conduits souterrains. Il y avait des degrés à l'intérieur pour descendre dans l'eau. On en mettait aussi extérieurement, quand le bord de la cuve n'était pas à fleur de terre. Des auteurs en expliquaient symboliquement le nombre. « *Fons origo omnium gratiarum est*, dit S. Isidore de Séville, *cujus septem gradus sunt. Tres in descensu propter tria quibus renuntiamus; tres in ascensu propter tria quœ confitemur; septimus verò qui et quartus, similis filio hominis, extinguens fornacem, stabilitamentum pedum, fundamentum aquœ, in quo omnis plenitudo divinitatis habitat corporaliter* (3). » Une

---

(1) Albert Lenoir. *Archit. monast.* 2e partie.

(2) Bingham. *Orig.* Lib. VIII, c. 7.

(3) S. Isidore, *De div. offic.*, lib. II, c. 24. Le même nombre

galerie avec de petites colonnes supportant une couverture entourait quelquefois ce bassin. Il a reçu le nom de piscine soit de la piscine de Bethsaïde où l'aveugle recouvra la vue, soit à cause du symbolisme du poisson que nous établirons ailleurs, comme nous en avons déjà fait la remarque.

Le catéchumène y entrait nu et tout entier. Il était enseveli en quelque sorte sous l'eau, selon les paroles de l'apôtre : « *Consepulti sumus cum Christo per baptismum in mortem.* » Sa nudité rappelait l'état de Jésus crucifié et le dépouillement du vieil homme. Les diaconesses assistaient les femmes au baptême. Au moyen-âge, les sculptures et les vitraux reproduisent une forme de baptême que l'on pourrait dire mixte ; elle tient de l'immersion et de l'infusion. Le catéchumène est plongé dans la cuve baptismale à mi-corps ; le ministre qui le baptise en cette position lui verse de l'eau sur la tête.

Entre les décorations des baptistères on mentionne les peintures dont le sujet avait trait au sacrement qu'on y administrait. Le rituel romain conseille d'y placer l'image de S. Jean-Baptiste donnant le baptême à J.-C. Les églises modernes, en se conformant à ce vœu, sont fidèles à l'antique tradition. On suspendait, au-dessus des piscines, des colombes d'or et d'argent, emblème de la colombe dont le Saint-Esprit revêtit l'apparence au baptême de Notre-Seigneur. Le concile de Constantinople, en 536, a parlé de cette coutume : « *Columbas aureas et argenteas in figuram Spiritûs-Sancti super divina lavacra appensas sibi appro-*

---

de sept degrés se retrouve avec une interprétation identique dans Alcuin, *De div. offi.* Au samedi saint, et dans le *Gemma animæ*, lib. III, c. 112. D'où je conclus qu'il y avait là quelque chose de traditionnel.

priavit. (1)» Les vers suivants, du moine Ægidius, au VIIIe siècle, retracent les sujets habituels des peintures des baptistères et montrent que les artistes chrétiens se souvenaient des monuments destinés aux ablutions dans l'ancienne Loi, en exécutant les cuves baptismales de la Loi nouvelle :

« *Fontes fecit opere fabrili*
Arte vix comparabili,
Duodecim qui sustinent
Boves, typum gratiæ continent.
Materia est de mysterio
Quod tractatur in baptisterio.
Hic baptisat Joannes Dominum,
Hic gentilem Petrus Cornelium,
Baptisatur Craton philosophus,
Ad Joannem confluit populus ;
Hoc quod fontes desuper operit
Apostolos et prophetas exerit (2). »

Mais je ne sais rien de plus propre à nous former une juste idée de la magnificence des baptistères des grandes églises, que la description de celui où S. Silvestre aurait baptisé Constantin (3). On la lit dans la vie de ce pontife par Anastase-le-Bibliothécaire (4). Plus de 3,000 livres d'argent très pur avaient servi à l'ornement du bassin de porphyre. Plusieurs colonnes de porphyre portaient des fioles d'or pur du poids de 52 livres. On y consumait, au temps de Pâques, 200 livres de parfums qui brûlaient au

(1) Act. V.
(2) Ægidius. Édition de Migne.
(3) On sait qu'il y a ici un problème historique. Il n'importe pas à notre sujet.
(4) Page 14. Imprim. royale 1646.

fil d'amianthe, « *myxum ex stippâ amianti.* » Au bord du bassin, un agneau d'or, pesant 30 livres, répandait l'eau. A droite, la statue de Jésus-Christ, en argent et du poids de 170 livres. A gauche, le Bienheureux Jean-Baptiste, aussi en argent, du poids de 100 livres, et tenant à la main l'inscription *Titulum* : « Voici l'Agneau de Dieu, voici celui qui efface les péchés du monde. » Sept cerfs en argent, pesant 80 livres, versaient aussi de l'eau à la fontaine sacrée : symboles chers à l'antiquité chrétienne, ils rappelaient le beau passage des Saintes-Écritures : « Comme le cerf soupire après les fontaines d'eaux vives, ainsi mon âme soupire après vous, ô Dieu ! »

Ce qui reste de l'ancien baptistère de S.-Jean-de-Latran ne dément pas Anastase. L'édifice est octogone. Ses huit colonnes de porphyre sont des plus belles de ce genre qu'il y ait à Rome. La fontaine est un ovale de basalte noir, tirant sur le vert. Les membres de l'architecture ont été empruntés à des monuments plus anciens. La décoration moderne est d'Urbain VIII.

S. Grégoire de Tours rapporte que S. Grégoire de Langres, son parent, avait, à Dijon, une maison attenante au baptistère, où l'on gardait les reliques d'un grand nombre de saints (1). Il se relevait furtivement la nuit, pour y aller prier et chanter des psaumes. La France a perdu ces anciens baptistères ; quelques villes, Aix en Provence, Angers, en ont conservé des vestiges.

En Italie, outre S.-Jean-de-Latran, on compte quelques églises qui ont retenu l'usage des grands baptistères : Ra-

---

(1) « *Cum apud Divionense castrum moreretur.* » Dijon a fait partie du diocèse de Langres jusqu'en 1731. Autrefois les évêques de Langres y avaient une résidence.

venne, Florence, les évêchés de Toscane. Celui de Florence a 85 pieds de diamètre. Il est octogone et décoré de seize colonnes de granit supportant la voûte qu'André Tasi, disciple de Cimabué, orna de belles mosaïques. Ses fameuses portes, sculptées par L. Ghiberti, auraient été dignes, selon Michel-Ange, d'être celles du Paradis. Le baptistère de Pise, construit par Dioti Salvi, de 1152 à 1160, est aussi octogone et à coupole. Il est tout de marbre et couvert en plomb. La cuve octogone de marbre et ornée de roses sur les faces, est divisée en cinq cavités. On pense que le ministre du baptême se tenait dans la cavité centrale et baptisait les enfants plongés dans les quatre baignoires environnantes.

Les cuves baptismales entrèrent de l'atrium sous le porche des églises et ensuite dans l'église même. Elles y sont restées communément, et peut-être pour des raisons symboliques, près du portail, au bas-côté nord. Leurs formes et leurs décorations correspondent, pour le style, à celles que présente l'architecture. Quoiqu'il y ait eu des fonts baptismaux en bronze et en plomb, les canons ont prescrit de les faire en pierre : c'est de la pierre que Moïse fit jaillir prophétiquement pour son peuple une eau miraculeuse, et le Christ, qui est la fontaine d'eau vive, est aussi la pierre angulaire (1).

M. de Caumont a établi une classification des fonts baptismaux qui embrasse, autant que possible, l'infinie variété de ces monuments. Ils sont, à l'époque romane, en forme de *cuve* cylindrique, ovale ou quadrangulaire ; ou

---

(1) Durand : « *Debet ergò fons esse lapideus; nam et de silice aqua, in baptismi præsagium emanavit. Sed et Christus qui est fons vivus est lapide angularis et petra.* » Lib. VI, c. 82.

bien *pediculés* soit à un seul pivot, et alors on peut les appeler simples ou monopédiculés ; soit à plusieurs colonnettes ou supports auxiliaires, et alors on peut les dire composés.

Les cuves ne sont pas toujours sans ornements. Elles sont quelquefois ornées de lignes géométriques en relief ou en creux, cantonnées de quatre colonnettes ou ornées de bas-reliefs, de masques humains, de l'image du poisson. Les colonnettes des fonts pédiculés sont rondes, octogones ou carrées. Les moulures en fixent la date. Il y a aussi des fonts à caryatide, c'est-à-dire dont la cuve est portée par des statues.

Au XIIIe siècle, c'est la même variété de conception ; mais le style est gothique. Des arcatures ogivales sont appliquées aux surfaces. La forme octogonale devient beaucoup plus commune, quoique la cuve reste ronde à l'intérieur. Beaucoup d'auteurs voient dans la prédilection pour cette forme une application du symbolisme attaché au nombre huit, signe de la perfection et de la régénération.

Le XIVe siècle suit à peu près la même voie. Cependant il néglige les fonts pédiculés composés, adopte de préférence la cuve octogone posée sur un large piédestal ou support de même forme. Les pans sont ornés d'arcades, de dais, de réseaux de fenêtres en style rayonnant. « L'un des plus beaux fonts que j'aie rencontrés, dit M. de Caumont, est celui de Mayence. Il est en plomb et présente l'image d'une coupe multilobée, d'un diamètre considérable, qui repose sur un court pédicule octogone. Les lobes de la coupe sont entièrement ornés de moulures dans le style du XIVe siècle, et des images du Sauveur, de la Sainte-Vierge, de Saint-Martin et des douze apôtres. Il a été fondu en

1328. » Celui que nous reproduisons (1) est du même siècle. Il appartient à la cathédrale de Langres. Le palmier se fait remarquer au milieu de la décoration. Le piédestal est, comme la cuve, à huit pans, dans lesquels se dessinent des ogives subtrilobées. Il est probable qu'il était posé sur une ou plusieurs marches.

Aux XVe et XVIe siècles, les fonts se distinguent par les moulures grêles, prismatiques et les réseaux flamboyants. En outre, la cuvette est parfois octogone à l'intérieur comme à l'extérieur, et divisée en deux parties. Il lui arrive aussi de prendre la forme d'un calice. Le baptistère de Notre-Dame de Strasbourg, sculpté, en 1453, sur les dessins de Iodoque Dotzinger, est l'un des plus beaux ouvrages d'*orfèvrerie* en pierre que l'on puisse voir.

Les fonts modernes sont le plus souvent en forme de coupe aplatie, portée sur un pédicule rond, carré ou en balustre (2).

Les anciens fonts n'étaient pas communément fermés d'une manière aussi simple qu'ils le sont aujourd'hui, par le moyen d'une planche et d'un cadenas. Ils avaient une couverture pyramidale en bois, une espèce de dais ou de tourelle sculptée dans le style de l'époque. Pour l'ôter de dessus les fonts, on la faisait mouvoir horizontalement par une barre de fer attachée au mur et qui la soutenait à l'une de ses extrémités.

---

(1) Planche V, fig. 4.

(2) Les décrets de conciles et les statuts de synodes modernes ordonnent que le vaisseau qui contient l'eau pour le baptême soit de plomb, d'étain ou de cuivre étamé, exactement fermé par un couvercle solide de même métal. Ils proscrivent les cuvettes de terre cuite. Une balustrade fermant à clef doit séparer le baptistère du reste de l'église.

Il n'est pas rare de rencontrer d'anciennes cuves baptismales transformées en bénitiers. Ceux-ci, néanmoins, sont une classe de monuments à part, mais d'autant moins fixes dans leurs formes qu'on put les traiter en toute liberté. L'ignorance ou la mauvaise foi seules n'ont pas craint d'avancer que l'eau bénite était une innovation dans l'église. Elle est aussi ancienne que le Christianisme, et les traditions juives et païennes mettent hors de doute qu'elle est une des choses auxquelles on attacha primitivement, avec le sens de la purification, un rite de bénédiction ou de consécration. Il n'y a rien de surprenant en ces paroles de Tertullien sur le baptême : « *Omnes aquæ de pristinâ originis prærogativâ sacramentum sanctificationis consequuntur invocato Deo. Supervenit enim statim Spiritus de cœlis, et aquis superest, sanctificans eas de semetipso, et ita sanctificatæ vim sanctificandi combibunt.* » Aussi est-ce aux catacombes qu'il faut aller chercher les premiers bénitiers. Ils y sont pratiqués à la porte d'entrée des salles souterraines qui ont servi à la célébration des saints mystères. Le tuf a été creusé en forme de petite niche à la portée de la main, et on y a scellé un vase de marbre, de verre ou d'une terre cuite dont la pâte est très-fine. D'autres vases de même nature y furent posés sur des piédestaux.

Ils reparaissent dans les basiliques, et on aurait tort de les confondre avec la fontaine, *cantharus*, qui jaillissait au milieu de l'atrium. L'eau commune ne servait qu'à enlever les souillures matérielles que les convenances vulgaires ne tolèrent pas dans un lieu respectable. Ce fait est dans la nature et il appartient à tous les cultes. Il est dicté par le sentiment qui porte l'Arabe à faire ses ablutions à la *fesquia* de ses mosquées.

Les bénitiers placés à la porte de l'église, sous le porche

ou en entrant dans la nef, sont isolés ou bien attachés au mur de l'église ou taillés dans une pierre qui fait partie de la construction même. Ainsi, en sortant de la sacristie de la cathédrale de Langres, on trouve, à main droite, un petit bénitier sculpté d'une pierre d'un pilier, laissée en saillie. Les bénitiers de cuivre et de plomb ne sont pas rares. Au diocèse de Langres, il en est de fer, en forme de cloche renversée, larges de 50 à 60 centimètres, dont je ne puis préciser l'âge, mais qui paraissent anciens. Les modernes ont eu le goût des bénitiers consistant en un gros coquillage dont les bords sont garnis d'une lame de cuivre. A Bourbonne-les-Bains, on a creusé et transformé en bénitier un chapiteau corinthien de l'époque gallo-romaine. Mais je n'ai pas à dresser le catalogue des bénitiers de fantaisie.

En général, on doit regretter la perte des fonts baptismaux et des bénitiers romans ou gothiques que l'on sacrifie journellement soit à cause de leur massivité qui exige une trop large place, soit parce qu'on méconnaît leur mérite archéologique. Combien, à cette heure, gisent sur les cimetières des églises de campagne, en butte à toutes les causes de destruction.

Pour ce qui regarde en particulier les fonts, je me permettrai de dire qu'on est souvent attristé du peu de soins qui les entoure en certains diocèses. Sans reporter son esprit aux siècles où le baptistère était un édifice presque rival du temple, on souhaiterait que la dignité du baptême portât à entretenir et à orner le baptistère comme l'une des parties principales du lieu saint. Il ne faudrait pour cela que se pénétrer davantage de l'esprit de l'Église.

§. IV.

SÉPULTURES ET TOMBEAUX.

SOMMAIRE. — Coup-d'œil général sur les différents modes de sépulture. — Soins donnés à la sépulture des morts. — Objets mis dans le tombeau. — Lieux de sépulture : cimetières, atrium, églises. — Orientation des tombeaux. — Examen des formes qui caractérisent l'époque des tombeaux et des pierres tombales. — Conseils pour leur préservation. — Estampage des inscriptions et gravures en creux. — Conseils pour l'exécution des monuments funéraires. — Lampes funèbres et fanaux de cimetière.

Tous les peuples, toutes les religions ont honoré les morts et les rites funéraires composent une des parties les plus considérables des cultes faux comme du culte véritable. Les Juifs, adorateurs du vrai Dieu, embaumaient les corps morts, les enveloppaient de bandelettes et d'un suaire, puis les déposaient dans une grotte au fond d'un tombeau creusé dans la pierre : « *Acceperunt ergò corpus Jesu,* dit l'apôtre S. Jean, *ei ligaverunt linteis cum aromatibus, sicut mos ut Judæis sepelire.* » Le récit de la Passion et celui de la résurrection de Lazare nous éclairent suffisamment sur tous ces points. L'Égypte élevait pour les morts ses gigantesques pyramides ou creusait pour eux, dans le flanc des montagnes, ses immenses excavations dont les peintures et les sculptures représentent des cérémonies funèbres et des croyances relatives à la destinée de l'âme. Le cadavre du pauvre, desséché par le moyen de sels, était enveloppé d'une toile grossière; celui du riche était embaumé, entouré de bandelettes, couvert souvent d'un masque en carton peint et doré, puis déposé dans un cercueil de cèdre ou de sycomore, où l'on mettait aussi des papyrus dont le texte se rapporte à la métempsycose. Auprès, dans la chambre sépulcrale, on plaçait des offrandes, des figurines et

des vases. Les canopes, vases en cône renversé, contenaient dans le baume les entrailles de la momie (1).

Les Grecs brûlaient leurs morts et les cendres étaient renfermées dans une urne qu'on déposait dans le tombeau. Aux simples *tumuli* succédèrent le cippe funèbre ou la colonne courte, puis les grands monuments d'architecture et de sculpture. Les Spartiates enterraient dans les villes; c'était ailleurs, un privilége des grands hommes. En Asie-Mineure, on trouve des tombeaux couverts de dalles en forme de toit et creusés dans le sol.

Les Étrusques ont creusé des tombeaux dans le roc, en ménageant une ouverture à la voûte. Le mort était déposé sur le sol. Chez les Romains, outre le *sepulcrum* ou tombeau, on élevait des *monuments* pour honorer la mémoire d'un défunt illustre. C'était quelquefois une tour à plusieurs étages. Le tombeau était un cippe ou stèle en colonne ou quadrangulaire, surmonté d'un petit fronton et accompagné d'inscriptions. Il y eut aussi des sarcophages en forme de cuve. La coutume de brûler les morts et de confier le dépôt de leurs cendres aux urnes cinéraires était devenue générale vers la fin de la République; mais elle se perdit sous les premiers empereurs chrétiens. Il y eut des sépultures de famille, nommées *columbarium*, parce qu'on y déposait les urnes comme dans des nids. Des fosses communes et des bûchers communs recevaient les cadavres des esclaves, des pauvres, de ceux enfin qui étaient morts victimes de certains accidents et que l'on regardait comme

---

(1) Presque tous nos musées, et celui de Langres en particulier, possèdent des momies, des cercueils égyptiens ou divers objets qui ont servi aux sépultures d'Égypte.

frappés par la main des dieux. On voit encore, par exemple en ce moment, à Constantine, l'ancienne Cirta, de petites niches innombrables, pratiquées sur la pente des collines où se conservent, protégés par quelques briques, les restes des morts.

Les Celtes et les Gaulois, nos ancêtres, enterraient les morts sous des monticules de cailloux et de terre et auprès de monuments religieux en pierres brutes. Les *tumuli* en cailloux ne sont pas encore abandonnés dans le nord de l'Irlande, non plus que l'arbre funéraire auquel on suspend des chiffons de toutes couleurs : usage bizarre conservé par les Arabes errants et que j'ai eu déjà occasion de signaler.

Les cimetières arabes forment une agglomération de petits tertres. Une pierre peu élevée, souvent arrondie au sommet, marque l'endroit où est la tête du défunt. On répand du lait de chaux sur ces amas de terre et de cailloux, pour qu'ils restent plus visibles.

La religion chrétienne, succédant à celle des Juifs, eut horreur du mode de sépulture suivi par les païens. Nous avons vu, et nous n'y reviendrons pas, les sépultures et les tombeaux des catacombes (1) : les niches oblongues creusées aux parois des labyrinthes pour recevoir les corps, l'autel-tombeau sous l'*arcosolium*, les vases, les inscriptions, les bas-reliefs qui les accompagnent. Il s'agit maintenant des sépultures chrétiennes depuis l'affranchissement de l'Église, au IVe siècle, jusqu'à nos jours. Mais leur étude comprend des notions préalables sur quelques rites funè-

---

(1) Première partie, page 107.

bres et divers usages sans lesquels on n'aurait pas l'intelligence des monuments.

Toujours l'Église a voulu que la dépouille mortelle du chrétien fût traitée avec révérence et ensevelie avec honneur. L'Ancien-Testament loue, à différentes reprises, ceux qui donnent la sépulture aux morts. Tobie fut béni pour cette œuvre de miséricorde. Jésus exalta l'action de la femme qui répandit sur lui des parfums et dit qu'elle prévenait ainsi sa sépulture. On sait que les fidèles, aux temps de persécution, s'exposaient à la mort plutôt que de laisser privés d'un tombeau les corps des martyrs. Quel respect la foi ne nous inspire-t-elle pas pour le corps que nous considérons comme un membre de J.-C., nourri de sa chair divine, consacré par les Sacrements, habité par une âme rachetée du sang d'un Dieu et faite à l'image du Créateur ! On encense les corps morts, on encense et on baise les tombeaux.

Denis d'Alexandrie, cité dans un passage de l'histoire d'Eusèbe, résume les pratiques observées pour la sépulture des fidèles : « *Quin etiàm sancta corpora manibus vestris suscipere, occludere oculos, ora obturare, gestare humeris cadavera, decenter ornare, lavare accuratè, linteo funebri involvere.* » Il faut y ajouter l'usage d'embaumer ou de parfumer les corps.

La coutume de laver les morts est indiquée dans l'Évangile à la résurrection de Thabite par S. Pierre. Les Pères l'ont souvent mentionnée. S. Grégoire-le-Grand dit, en ses Dialogues : « *Corpus ad lavandum ex more est detectum,* » et S. Grégoire de Tours raconte que l'on agit de la sorte envers Théodebert, fils de Chilpéric, envers Chilpéric lui-même et plusieurs évêques. Un ordre romain prescrit de laver le corps du pape défunt avec du vin blanc, après y

avoir fait infuser des herbes odoriférantes. Durand nous apprend qu'en lavant, de son temps, le corps des morts, on se conformait, sinon à une règle stricte, au moins à la coutume : « *Deindè corpus debet lavari, ad significandum quòd si anima per confessionem et contritionem mundata sit, utrumque, scilicet anima et corpus, æternam glorificationem et claritatem in die judicii consequetur... Si obmitteretur non multum, ut aiunt quidam, curandum esset*(1). » Don Martène nous montre cette pratique suivie dans les monastères (2).

Le lavatoire, à Cluny et ailleurs, était une auge de six à sept pieds, creusée d'environ un demi-pied, ayant un oreiller de pierre à la tête et un trou au pied. On se servait aussi, à la même fin, d'une simple table de pierre ou de marbre. Au XVIIIe siècle, on voyait encore aux cathédrales de Rouen, de Lyon, celles qui servaient à la mort des chanoines : « C'est peut-être de cet ancien usage, dit Lebrun-Desmarettes, qu'est restée dans quelques paroisses, la cérémonie superstitieuse de verser hors de la maison où vient d'expirer un mort, toute l'eau qui s'y trouve. »

Joseph d'Arimathie apporta, pour embaumer le corps de J.-C., environ cent livres d'un mélange de myrrhe et d'aloès (3). Il est certain que les chrétiens ont mis de même une grande quantité de parfums dans les tombeaux des fidèles, surtout dans ceux des personnages distingués par leur rang ou leur sainteté. Tertullien, en son Apologétique,

---

(1) *De offi. mortu.* n° 36.

(2) D. Martène. *De antiq. monachorum ritibus*, lib. V, c. 10.

(3) Prudence, *De Exeq. defunctorum*, dit :
« *Adspersaque myrrha sabæo*
Corpus medicamine servat. »

va jusqu'à dire qu'ils emploient de la sorte plus de parfums d'Arabie et du pays des Sabéens que les païens n'en consacrent aux autels des idoles : « *Arabum ac Sabæorum merces pluris et cariùs Christianis sepeliendis profligari, quàm diis gentilium fumigandis.* » S. Grégoire de Tours dit que Ste. Radegonde fut embaumée, et il parle ailleurs d'une couche de feuilles de laurier mise dans le cercueil de S. Valère. L'usage de déposer dans les sépultures des feuillages odoriférants et toujours verts était répandu et s'est perpétué durant le moyen-âge. Durand cite le lierre et le laurier. Il ajoute qu'en divers lieux on y mettait aussi de l'eau bénite, des charbons et de l'encens : l'eau bénite pour écarter les démons ; l'encens pour dissiper les mauvaises odeurs ou pour rappeler que le défunt avait offert à Dieu, comme un parfum, ses bonnes œuvres, ou enfin en signe des prières qui montent au Ciel pour les morts comme la fumée de l'encens ; le charbon, qui se conserve en terre mieux que toute autre sublance, pour montrer que cette terre ne peut désormais servir qu'à la sépulture : « *Carbones in testimonium quod terra illa ad communes usus ampliùs redigi non potest ; plus enim durat carbo sub terrâ quàm aliud.* » Il interprète le laurier, le lierre et les herbes de cette nature comme symboles de la vie permanente du chrétien en Jésus-Christ. La présence de ces objets dans les sépultures anciennes confirme la parole de l'évêque de Mende. On y trouve des vases en verre ou en terre cuite. Ceux qui remontent aux premiers âges portent quelquefois le monogramme de Jésus-Christ. Ceux qui sont à goulot contenaient de l'eau bénite. Ceux qui ont une large ouverture et une panse percée de petits trous renferment du charbon et l'on a pu y consumer de l'encens.

Après que le corps avait été lavé et oint de parfums, on

le revêtait d'habits, puis on l'enveloppait d'un suaire. C'est ainsi que de très-anciennes étoffes sont parvenues jusqu'à nous. L'histoire nous représente les laïques enterrés avec leurs vêtements les plus précieux, les religieuses avec leur voile bénit, les prêtres avec leur chasuble, les empereurs avec la pourpre et le diadème. Le corps de Charlemagne fut parfumé d'aromates, ceint de l'épée, couvert du manteau impérial. Étendu sur un siége d'or, il avait à la main un évangile d'or, et on remplit le tombeau de baume, de parfums et d'autres choses précieuses. Saint Jérôme, dans la vie de saint Paul, s'écrie : « Épargnez, ô riches, épargnez, je vous en conjure, ces richesses que vous aimez. Pourquoi ensevelir vos morts dans des étoffes d'or? L'orgueil subsiste-t-il au milieu du deuil et des larmes? Les cadavres des riches ne savent-ils pourrir que dans la soie? » De là, le crime de la violation des sépultures si souvent et si énergiquement combattu par l'Eglise.

Outre les vêtements que j'ai indiqués, un suaire enveloppait le corps des défunts étendus au cercueil. Prudence nous l'apprend en son hymne déjà citée sur les funérailles :

« *Candore nitentia claro*
Prætendere lintea mos est. »

L'eucharistie fut aussi donnée aux morts, par un abus que les conciles, entr'autres le troisième concile de Carthage et un concile d'Auxerre au VIe siècle, condamnèrent comme entaché de superstition et contraire à la volonté de Notre-Seigneur ; il a dit : « *Accipite et edite* ; » or, les cadavres ne peuvent remplir ces conditions. Je ne sais pas si un semblable rite aurait pu laisser quelques traces dans les anciennes sépultures. Je le présume sur ce passage de la vie

de S. Birin, en Surius, au 3 décembre : « *Invenisse corpus episcopi integrum cum duplici stolâ et infulâ rubrâ è panno serico atque cum cruce è metallo confecta pectori ejus imposita : deniquè cum calice ad umbilicum ejus posito. Inventusque est annulus.* »

Les chrétiens des premiers siècles abhorraient, je l'ai dit, les sépultures payennes, et ils en éloignaient leurs tombeaux pour les placer en des lieux réservés et bénits. Aux obsèques de sainte Radegonde, selon le récit de saint Grégoire de Tours, une abbesse disait : « Que ferons-nous, si l'évêque n'arrive ? Le lieu de la sépulture n'est pas consacré par la bénédiction sacerdotale. » Au Xe siècle, S. Dunstan apparaît miraculeusement pour demander que l'on exhume le corps d'un enfant païen enterré à côté de lui (1).

Lorsque l'Église n'eut plus à redouter les poursuites des tyrans contre les fidèles vivants ni contre les morts, ceux-ci furent ensevelis en dehors des villes, dans des cimetières en plein air. Ils s'établirent là surtout où quelque martyr avait souffert, où quelque miracle avait éclaté. On y amenait les morts de lieux éloignés, et il est plusieurs de ces immenses dortoirs où l'on compte de quinze à vingt mille cercueils de pierre dont les couvercles sont à fleur de terre. Citons en exemple les *Alischamps* d'Arles et le cimetière de Saint-Pierre-l'Étrier d'Autun.

On ne toléra d'abord aucune sépulture à l'intérieur des églises. Les personnages de haut rang seuls obtinrent, avant le VIe siècle, l'honneur d'être enterrés à l'atrium, sous le portique ou dans les constructions annexes des églises.

---

(1) Voyez les Bollandistes, au 19 mai.

L'atrium du monastère de Sainte-Praxède est encore un cimetière. Il embrasse un vaste caveau où l'on descend le corps des défunts. Au parvis de Saint-Clément, des têtes de larves, provenant de tombeaux païens, attestent que son enceinte a reçu des sépultures.

Au VI[e] siècle, ce n'était déjà plus un privilège, et tandis que l'on introduisait au portique des églises les tombes du vulgaire, celles des grands personnages pénétraient au sein du temple lui-même. Ces empiètements sur les anciennes lois ne s'effectuèrent pas en même temps partout. Les Gaules, et les pays germains en particulier, leur opposèrent des barrières puissantes ; mais au IX[e] siècle, un concile de Mayence les levait déjà pour les dignitaires ecclésiastiques et même laïques : « *Nullus mortuus intrà ecclesiam sepeliatur, nisi episcopi, aut abbates, aut digni presbyteri, aut fideles laïci.* Parmi ces derniers, remarquons les fondateurs et les bienfaiteurs des églises.

Depuis le XI[e] siècle, la discipline s'est relâchée en ce point. Elle a laissé aux évêques ou aux prêtres le soin d'ouvrir les portes de l'église au cercueil de ceux qu'ils estimaient dignes de reposer à l'ombre des autels, et la force de la coutume s'est trouvée souvent plus forte que les lois (1).

Au moyen-âge, les nefs se sont remplies de tombes qu'on a rangées le long des murs, à l'intérieur et à l'extérieur, quelquefois sous une arcade reproduisant, plus ou moins,

---

(1) Aujourd'hui le rituel romain dit : « *Ubi viget antiqua consuetudo sepeliendi mortuos in cœmeteriis, retineatur ; et ubi fieri potest restituatur. At verò cui locus sepulturæ dabitur in ecclesiâ, humi tantùm detur ; cadavera autem propè altaria non sepeliantur.* »

l'arcosolium des catacombes (1). Enfin, autour des églises, même dans les villes, elles ont couvert un espace plus ou moins vaste, circonscrit par des murs, et souvent par des galeries couvertes. Il y en a encore un exemple au cimetière de Blessonville (Haute-Marne). On lit sur les murs une traduction du *Miserere*, en vers français, composée et peinte, si je ne me trompe, au XVIIe siècle.

Dans ces galeries nommées plus proprement *charnier*, *carnarium*, que le cimetière lui-même, on exposait souvent des têtes, des ossements, des parties de squelettes exhumés. Une charte d'un évêque, citée par Ducange et datée de 1161, porte : « *In cœmeterio prædictus Manso intuitu pietatis, carnarium ad ossa mortuorum reponenda de propriâ pecuniâ construxit.* »

C'était un louable sentiment qui poussait les fidèles à vouloir reposer dans l'attente du jugement dernier, à l'intérieur du sanctuaire inondé, pour ainsi dire, du sang de la victime qui nous a rachetés. La poussière des puissants et des petits, sévère et touchante leçon ! y était confondue, et le fidèle qui la foulait du pied en passant comprenait le néant des choses de ce monde. Mais l'orgueil de l'homme ne veut pas toujours s'abaisser, même devant les vers du sépulcre. Les tombeaux fastueux sont souvent d'ailleurs un hommage de ceux qui survivent à la mémoire du mort. Aux tombes plates se mêlèrent donc celles qui portent en relief l'image du défunt, et les mausolées ou les tombeaux élevés achevèrent d'obstruer l'intérieur des églises. Nous suivrons tout-à-l'heure cette progression.

---

(1) Exemples à l'église d'Aubigny, dans la chapelle de Jean d'Amoncourt à la cathédrale de Langres.

Le plus célèbre des cimetières à galeries est le *campo-santo* de Pise. Il mérite doublement son nom : car la terre qu'il renferme a été apportée de Palestine. Jean de Pise en fut l'architecte. Commencé en 1218, le monument fut achevé en 1283. Ce cloître déploie ses portiques ouverts sur un parallélogramme long de 450 pieds avec une largeur de 150. Ses arcades en cintre sont une preuve que l'Italie repoussait l'ogive. Elle ne paraît que dans les meneaux établis, probablement après coup, pour clore les arcades. La construction des portiques et le pavé sont en marbre blanc. Les murs sont ornés de peintures malheureusement endommagées, dues à des peintres illustres : Giotto, Benozzo Gozzoli, les Orcagna, Buffamalco... Des sarcophages antiques et les tombeaux des hommes dont Pise a le droit de se glorifier représentent dans ce vaste promenoir la succession des siècles.

Les cryptes et les caveaux creusés sous les églises ou sous les chapelles contiennent aussi des tombeaux. Qui ne connaît la crypte de l'abbaye royale de Saint-Denis, et les coups lâchement portés par la main infâme des révolutions aux princes de la terre qui y dormaient leur sommeil ! « De Paris on va à Saint-Denys en France, dit Lebrun-Desmarettes, par les croix ou *Montjoyes* faites en forme de pyramides, avec les statues de trois rois à chacune, où l'on fait des pauses quand on porte les corps des rois défunts pour y être enterrez. »

De prétendues raisons de police et de salubrité publique non-seulement ont fait interdire les sépultures dans les églises (1), mais ont prescrit d'éloigner les cimetières en de-

---

(1) Décret du 12 juin 1804. Les exceptions pour les archevê-

hors des villes et des villages. L'idée de cette dernière mesure remonte à l'année 1776. Les lois qui blessent trop profondément les sentiments légitimes enracinés au cœur des peuples ont plié souvent en face des vieilles traditions.

Lorsque la disposition des lieux qui recevaient les sépultures ne déterminait point par elle-même la position du corps, on s'astreignait à une règle d'orientation. Les pieds du mort sont tournés vers l'Orient, de manière qu'au dernier jour, lorsque les morts se lèveront de la tombe, ils auront la face tournée du côté où, selon la croyance commune, le Christ apparaîtra sur les nues du Ciel. Je crois que les raisons de l'orientation des églises ont toute leur valeur pour expliquer celle des sépultures (1). On peut constater la réalité de cette coutume dans les agglomérations de tombes des plus anciens cimetières, comme à Aubigny : « *Debet autem quis sic sepeliri*, écrivait Durand, au XIII[e] siècle, *ut capite ad occidentem posito pedes dirigat ad orientem, in quo quasi ipsâ positione orat, et innuit quòd promptus est ut de occasu festinet ad ortum, de mundo ad sæculum.* » Lebrun-Desmarettes assure que, nulle part, il n'a vu d'exceptions à cette règle parmi les tombeaux antérieurs au XVI[e] siècle. L'usage de tourner le corps des ecclésiastiques dans le sens opposé serait donc moderne. Le rituel romain dit qu'à l'église on dépose le cercueil du prêtre en sorte qu'il ait la tête du côté de l'autel et les pieds du côté de la nef. Le défunt semble bénir encore le peuple qu'il

---

ques, les évêques et les princes sont accordées par le gouvernement.

(1) Voir la première partie de ce cours, au chapitre sur le symbolisme des églises.

regarde. La rubrique exige que l'on établisse, autant que possible, *pro situ*, la même distinction dans le lieu de la sépulture.

La figure de la croix se montre sur les sarcophages chrétiens des premiers siècles. On distinguait partout les sépultures chrétiennes au moyen de ce signe. Le moine Jocelin, en traçant la vie de S. Patrice, au Ve siècle, assure qu'il commanda de planter une croix à la tête des tombeaux des fidèles enterrés hors des cimetières : « *Sanctus signifer dominici vexilli, ut ipse agere consuevit, constituit ad caput cujuslibet christiani extrà cœmeterium sepulti, crucem figere.* » La croix du cimetière indiquait assez que tous les morts qu'il renfermait étaient des frères en Jésus-Christ. Lanfranc, dans les statuts destinés aux moines de son ordre, veut qu'il y ait une croix à chaque tombeau : « *Positoque corpore ubi poni solet, figatur crux ad caput ejus.* » Durand mentionne l'obligation de mettre une croix aux sépultures isolées : « *In quocumque loco extrà cœmeterium christianus sepeliatur, semper crux capiti illius apponi debet.* »

On peut distinguer diverses espèces de tombeaux depuis l'époque mérovingienne jusqu'à la fin du moyen-âge : les coffres contenant les restes des morts, les tombes massives d'une apparence extérieure analogue, les pierres tombales plates et les tombeaux portant la statue du défunt ou des sculptures élevées au-dessus du sol. Les premiers, en forme d'angles et enfouis sous terre, présentent rarement des traits qui en caractérisent l'âge. Ils sont en pierre tirée des lieux voisins de la sépulture et de la nature la moins rebelle au ciseau. Ils sont enterrés complètement ou le couvercle est à fleur de terre. Ces coffres, généralement moins larges au pied qu'à la tête, sont fermés par un couvercle

plat ou bombé, prismatique ou en dos d'âne. Ils peuvent être composés de quatre morceaux ou davantage, surtout si le pays ne fournit pas de grandes pierres faciles à tailler. Souvent les eaux ont charrié de la terre et des détritus au fond de l'auge, lorsque le couvercle ne fermait pas exactement. Nous avons déjà indiqué les objets que l'on peut y rencontrer : des armes, des hachettes, des sabres ou des poignards, des boucles de ceinturon descendues sur l'os du bassin après la pourriture complète des chairs, des agrafes et des médailles. Celles-ci fixeront une date au-delà de laquelle la sépulture ne remonte pas; mais elles n'en précisent pas pour cela l'époque. Les médailles romaines sont quelquefois mêlées aux monnaies mérovingiennes. Les fioles et les vases pour l'eau bénite, le charbon et l'encens ne laisseront pas moins d'incertitude.

M. de Caumont enseigne que l'on commença, au XII[e] siècle, à creuser une échancrure circulaire à la partie supérieure de l'auge pour recevoir la tête. Quelquefois il y a seulement une séparation entre deux petits dés carrés ménagés en saillie. Du reste, ces traits ne sont pas constants. On estime qu'à partir du XIV[e] ou du XV[e] siècle, le couvercle prismatique du coffre prit une forme plus élevée et des arêtes plus vives. On attribue aux XV[e] et XVI[e] siècles l'usage d'y sculpter en relief ou en creux les signes qui marquent la profession du défunt. A Aubigny, la mousse noire et séculaire qui garnit les tombeaux de ce genre ne cache aucune inscription, mais diverses figures d'instruments de métier : le marteau du tailleur de pierre, le fer à cheval du forgeron, la serpette du vigneron. Les cercueils à couvercle bombé, trouvés en terre à Champigny-les-Langres, me paraissent beaucoup plus anciens. Ils renfermaient des ossements et plusieurs grains de ver-

roterie taillés à facettes et qui paraissent, à en juger par quelques restes de fil de fer oxydés, avoir été enchaînés de manière à former des bracelets ou des colliers. A la tête du coffre, la trace du ciseau dessine une croix au milieu des coups de pic qui ont formé de petits trous dans la pierre ; mais je n'oserais pas affirmer que cette croix est un signe hiératique. On signale des monuments de ce genre sur beaucoup de points du pays de Langres. Ceux que j'ai vus m'ont convaincu de l'impuissance de l'archéologie à assigner une date au plus grand nombre.

On découvre aussi, au milieu des campagnes et dans les anciens cimetières, des squelettes couchés en terre, avec une pierre pour oreiller, et protégés par des briques ou des pierres inclinées qui se touchent au sommet.

Les vieux cimetières de Saint-Geôsmes, de Saint-Ciergues, de Mardor et d'autres renferment des tombes massives d'une forme extérieure semblable à celle des auges dont nous venons de parler. Le dessus est taillé souvent de manière à reproduire la figure de la croix. Je ne hasarderai point une date précise sur leur origine. Mais je puis dire que ces tombes ne m'ont jamais paru remonter au-delà de l'époque ogivale. Je baserais cette appréciation sur les formes aigues de la partie supérieure et la forme mince et alongée de la croix qui, parfois, s'en détache en relief.

En Italie, dans nos musées du midi, à Marseille, à Arles, à Bordeaux, en Afrique, par exemple près de Cherchell, on voit des tombeaux chrétiens qui ressemblent aux sarcophages des catacombes dont j'ai parlé en décrivant ces cimetières et en traitant de la sculpture. Ces monuments ne se rencontrent pas dans les pays du nord (1).

---

(1) Près de Cherchell, sur un pavé en mosaïque, est un tom-

Les *monumenta arcuata* sont pratiqués, comme aux catacombes, dans l'épaisseur des murs. Au IXe siècle, un évêque de Naples en disposa une série pour y mettre les corps de ses prédécesseurs et il fit peindre au-dessus leur image (1).

On connaît des exemples très anciens des figures des morts sur les tombeaux. A Saint-Denis, on voit, à l'entrée de la crypte, le couvercle du tombeau de Frédégonde que l'on y à transporté de Saint-Germain-des-Prés. C'est une mosaïque en fragments d'émaux de diverses couleurs incrustés sur une pierre de liais. La tête, les pieds et les mains étaient figurés sans doute en plaques de métal ou peut-être reproduits en bosse. Ces parties ont disparu. Les traits de la draperie et des ornements sont dessinés par un filet de cuivre en incrustation. Frédégonde porte en main le sceptre, et, sur la tête, la couronne à trois fleurs-de-lys. Des fleurons ornent les bords de la tombe. La mosaïque se montra sur les tombeaux jusqu'au XIIe siècle. La rareté des églises mérovingiennes explique celle des tombes de cette époque. Peut-être ces dernières ont-elles, en plusieurs endroits, subi le sort auquel Théodulphe d'Orléans, cité par Dom Martène, condamnait, au VIIIe siècle, celles qui étaient dans les églises soumises à sa juridiction. Il ordonna de les enfoncer sous le sol et de les couvrir d'un pavé : « *Tumuli qui apparent, profundiùs in terram mittantur et pavi-*

---

beau chrétien sur lequel le Bon-Pasteur est sculpté entre deux agneaux et deux palmes. Là aussi, parmi les ruines de Julia-Cæsarea, on trouve des cubes de pierres creusés, ayant moins de 50 centimètres sur chaque face et remplis d'ossements. L'orifice est fermé d'une plaque de marbre ou d'une lame de plomb.

(1) Boll. *Vie de S. Jean*, au premier avril, p. 35. « *Aptavit unicuique prædecessorum arcuatum tumulum, ac desuper eorum effigies depinxit.* »

mento desuper facto, nullo tumulorum fastigio apparente, ecclesiæ reverentia conservetur. » Cette mesure, barbare sous un rapport, était propre à conserver pour la postérité les pierres tombales ; mais le terme *fastigio* et le sens général du décret indique plutôt des tombeaux saillants et propres à encombrer les églises.

Une ancienne chronique, citée par Dom Martène mentionne un monument funéraire d'un caractère singulier et qui fut élevé, en 870, par Goderic, abbé de Croyland, à la mémoire d'un abbé qui avait été massacré par les païens avec 84 moines de son monastère : « *Ponens suprà corpus abbatis in medio filiorum suorum quiescentis petram pyrammidalem tres pedes in altitudine et tres in longitudine, et unum in latitudine continentem, insculptasque imagines abbatis et monachorum suorum circumstantium gestantem* (1). »

L'archéologie possède des documents plus nombreux et plus précis sur les formes et les décorations des tombeaux qui, depuis la fin de l'époque romane, ont été exposés aux regards des fidèles, soit sous des arcades pratiquées dans les murs, soit isolément, soit sous la forme de dalles sculptées,

Les monuments arqués avaient l'avantage de décorer les surfaces des murs, de lier les tombeaux à l'édifice et de ne pas l'encombrer. Le style des arcades peut servir à révéler la date du tombeau. Elles reposent ordinairement sur des colonnettes, et sont à la période gothique surmontées de pinacles, accompagnées de contreforts ou d'autres membres de la construction ogivale figurés par la sculpture. Le tombeau lui-même est plat ou prismatique et supporté par un soubassement massif, sur des colonnes ou

(1) D. Martène. *De ant. monach. ritib.* Lib. V, c. 11.

des cubes de pierre. Au XIIe siècle, il s'enrichit des moulures de l'époque. Alors aussi commence à paraître la statue du défunt étendue sur le tombeau. Ceux de Richard-Cœur-de-Lion, de Henri II, d'Éléonore d'Aquitaine, son épouse, que le gouvernement avait enlevés à l'abbaye de Fontevrault, en présentent des exemples remarquables. Leur royal costume est orné de peintures. La statue de Henri-le-Large, comte de Champagne, mort en 1180, fut aussi couchée sur son tombeau revêtu de cuivre émaillé. Les pierres tombales sont rares à cette époque et demanderaient à être relevées et conservées avec soin.

Du XIIIe siècle au XVIe, on continue à étendre la statue du défunt sur le tombeau isolé ou abrité dans une arcade ou par un dais. Mais, au XVIe, la statue, au lieu d'être couchée, se relève souvent et s'agenouille, les mains jointes, comme si le défunt adressait une prière à Dieu.

En général, et durant toute la période ogivale, les tombeaux des grands personnages sont exécutés avec art et quelquefois avec un luxe inoui dans les détails de sculpture. La statuaire y devance les progrès du siècle sous le rapport de l'imitation du corps humain. Dès le XVe siècle, on recherche les matériaux précieux et qui peuvent être sculptés avec le plus de finesse, tels que le marbre et l'albâtre. Cette époque est parfaitement caractérisée dans les tombeaux de l'église de Brou, couverts de dais à jour, et dans ceux des ducs de Bourgogne, au musée de Dijon.

Les pierres tombales, gravées en creux, se sont extrêmement multipliées pendant la même période. La plus grande partie des vieilles églises rurales en conservent une ou plusieurs, et il en est qui sont toutes pavées au moins de leurs débris.

Au XIIIe siècle, il n'y a souvent qu'une simple croix

avec ou sans inscription. La plupart des inscriptions françaises de cette époque méritent d'être recueillies (1). Déjà on grave aussi en creux l'image du défunt sous une arcade gothique, le plus souvent trilobée et surmontée d'un fronton triangulaire dont les rampants sont ornés de crosses végétales. Cet encadrement est toujours dans le style de l'époque. A mesure qu'on approche de la Renaissance, il perd de sa simplicité ; les angles qui restent vides entre le fronton et la bordure de la dalle se remplissent de réseaux de fenêtres rayonnantes ou flamboyantes, d'écussons et de mille autres détails. Quelquefois l'ensemble de cette décoration représente la façade d'un édifice gothique avec sa toiture. Mais, durant les trois siècles de la période ogivale, on ajouta à l'image du défunt d'autres figures qui ont du rapport avec lui. Souvent des anges tiennent des chandeliers, balancent l'encensoir de chaque côté de sa tête ou la soutiennent de leur main, quoiqu'elle repose déjà sur un coussin. De chaque côté, le long des contreforts qui appuient

---

(1) L'inscription suivante est gravée autour d'une croix, sur une longue dalle funéraire du XIIIe siècle, que l'on voit à Andelot et qui a été relevée par M. Fériel (*Mém.* de la Soc. arch. de Langres) :

Ci git Guille dit Lonbart
Que Dame-Deu (Dominus Deus) *traie à sa part*
Mil douz cens septante sept
Il dévia sicon (secundum) *Deu seit* (Deus scit).
Proiez celui qui tout a fait
Que de sove (sua) *ayme marci ait*
Si aura il par sa doucour
Que tout dona pour sove amour
Aus abbais aux abbeis
Et si randi autrui chateiz.
Tu qui ci vas la bouche clouse
Garde lou corps qui ci repouse.
Teiz cum tu eis et je ia fui
Et tu seras teiz cum je suis.

l'arcade, on voit quelquefois le prêtre et les ministres qui figurent dans la célébration d'un service pour les morts. Au XVIe siècle, on rencontre des pierres tombales creusées de manière que l'image du défunt ressorte en plein relief ainsi que l'encadrement dont elle est entourée (1).

L'image du défunt doit toujours être examinée avec une scrupuleuse attention : je le dis pour les statues comme pour les gravures en creux. Dans la pose du personnage, dans les détails du costume et les accessoires qui s'y rattachent, rien n'est indifférent.

Le P. Anselme assure qu'il y avait des règles déterminées sur cette matière comme pour tout ce qui rentre dans le blason. Je ne pense pas qu'elles aient été constamment et minutieusement observées. Néanmoins je les transcrirai d'après le savant héraldiste ; elles pourront donner lieu à des remarques utiles :

« I. Les rois et les princes en quelque part et façon qu'ils mourussent estoient représentez sur leurs tombeaux revestus de leur cotte-d'armes, leur escu, tymbre, bourlet, couronne, cimier, supports, lambrequins, ordres et devises au-dessus de leur effigie et tout à l'entour de leurs tombeaux (2).

---

(1) Exemple au musée lapidaire de Langres et à l'église de Charmoilles où est la tombe du chevalier Perceval de Montarby.

(2) La cotte d'armes est un petit manteau descendant à la ceinture ou un peu au-dessous, ouvert par côté et à manches courtes. L'écu est le champ qui renferme les métaux et les émaux des armoiries. Le timbre se met sur l'écu : c'est, suivant les personnes, une tiare, un chapeau, une mitre, une couronne, un casque. La couronne varie selon la dignité et le degré de noblesse. Le cimier est la partie supérieure du casque, aujourd'hui de crins. Les supports sont les anges, les hommes, les sauvages, les lions, les aigles, les licornes et autres animaux qui tiennent l'écu ; les lam-

» II. Les chevaliers et simples gentilshommes ne pouvoient estre représentez avec leurs cotte-d'armes, si ce n'est qu'ils eussent perdu la vie dans un combat, bataille ou rencontre, avec la personne de leur prince, ou à son service, ou bien qu'ils fussent morts et enterrez dans leurs seigneuries, et en ce cas pour donner à connoistre qu'ils estoient morts dans leur lict en pleine paix, ils estoient représentez avec leur cotte-d'armes desceinte, la teste découverte sans casque, les yeux fermez, et leurs pieds appuyez contre le dos d'un lévrier, et sans aucune espée.

» III. Ceux qui mouroient le jour d'une bataille ou d'une rencontre mortelle du côté des victorieux, devoient estre figurez l'épée nue, levée au poing dextre, et leur escu au senestre : le heausme (casque) en teste, que quelques uns ont cru devoir estre fermé et la visière abbatue, en signe qu'ils estoient morts en combattant contre leurs ennemis, ayant leurs cotte-d'armes ceintes sur leurs armes, et au-dessous de leurs pieds un lyon.

» IV. Ceux qui mouroient en prison ou auparavant qu'ils eussent payé leur rançon, estoient figurez sur leurs tombes sans esperons, sans heaumes, sans cotte-d'armes, et sans espée, le fourreau d'icelle seulement ceint et pendant à leur costé.

» V. Ceux qui mouroient en rencontre ou bataille du côté des vaincus devoient estre figurez sans cotte-d'armes, l'espée ceinte au costé dans le fourreau : la visière levée et ouverte, les mains jointes devant leur poictrine et leurs pieds appuyez contre le dos d'un lyon mort et terrassé.

---

brequins sont des morceaux d'étoffe découpés qui descendent du casque. Ici, on entend par ordres les insignes des ordres de chevalerie.

» VI. Le gentilhomme qui avoit esté vainçu et tué en champ-clos, en combat d'honneur devoit estre figuré sur sa tombe armé de toutes pièces, sa hache hors de ses bras couchée auprès de lui : le bras senestre croisé sur le dextre.

» VII. Le gentilhomme victorieux en champ-clos, l'on le figuroit sur sa tombe, armé de toutes pièces, sa hache entre ses bras, le bras dextre croisé sur le senestre.

» VIII. Quant à ce qui concerne les tombeaux des ecclésiastiques, l'on a de coustûme de les représenter vestus de leurs habits sacerdotaux. Les chanoines avec le surpelis, bonnet carré et aumusse.

» IX. Les abbés, avec leur mitre et leur crosse tournée à gauche (1).

» X. Les évesques avec leurs grandes chappes, les gants aux mains, tenant leur crosse avec la gauche et semblant donner la bénédiction avec la droite, ayant leur mitre sur la teste, et leurs armes à l'entour de leur tombeau tenues par des anges.

» XI. Les papes, cardinaux, patriarches et archevesques sont aussi tous représentez avec leurs habits pontificaux (2). »

En général, les personnages ecclésiastiques ont les mains croisées sur la poitrine. Il en est ainsi pour l'évêque, à moins qu'il ne bénisse de la droite. Au contraire, les laïques des deux sexes ont ordinairement les mains jointes et

(1) C'est-à-dire en dedans et du côté du défunt. On indiquait ainsi qu'il n'avait pas de juridiction extérieure sur les peuples, mais seulement à l'intérieur des monastères. On verra cette loi bien observée au moyen-âge en toute espèce de monuments. L'abbé et le prêtre portent la chasuble et non la chape réservée à l'évêque.

(2) P. Anselme, *Le Palais de l'Honneur*, ch. 36.

relevées. La levrette est communément aux pieds des femmes ; le chien se voit aux pieds des hommes et quelquefois des ecclésiastiques ; le lion est souvent à ceux des chevaliers. Lorsque ceux-ci sont armés de toutes pièces, ils portent, outre les armes que nous avons nommées, la ceinture, la dague, des brassards avec cubitières, des cuissards avec genouillières, et sous la cotte d'armes le haubert, jaque ou cuirasse de mailles qui protége tout le tronc, depuis les épaules.

Les vêtements des femmes, on le pense bien, ont beaucoup varié. Cependant, durant l'époque ogivale, elles sont toujours vêtues du *surcot*, robe élégante dont la coupe dessine naturellement une taille svelte et gracieuse. Souvent un manteau plissé ou drapé largement le cache en partie. Aux XIIIe et XIVe siècles, on remarque la *cotte hardie*, à manches justes, et boutonnée sur la poitrine. L'aumusse et le voile tombant de chaque côté servent de coiffures. Au XVe siècle, la robe est à point et décolletée ; elle s'enrichit de perles et de galons.

En général, le sculpteur met du luxe dans les couteaux à gaine, les aumônières, bourses ou escarcelles qui pendent aux côtés des personnages.

Les pieds, les mains, la figure ont été souvent représentés par des plaques métalliques, en cuivre doré ou émaillé. Elles ont presque toujours disparu, parce qu'elles tentaient la cupidité et qu'il était facile de les arracher.

Ces notions relatives à la manière de figurer les morts sur leurs tombeaux s'appliquent à la plupart de ces monuments ; mais il en est dans lesquels on a réalisé des conceptions particulières, principalement au déclin du moyen-âge. Telle est la pierre tombale de Guibert, médecin des rois Jean, Charles V et Charles VI, que l'on voit, près de

Langres, dans la chapelle de Celsoy, dont il fut le fondateur. On me permettra d'en reproduire la description que j'ai insérée, en 1847, au *Bulletin monumental* (1).

Cette tombe est en pierre de liais, large de 1 m. 45 cent. et longue de 3 mètres. Assis dans une chaire gothique, maître Guibert s'enveloppe d'une longue robe dont le capuchon est ramené sur sa tête. Il appuie la main sur un pupitre dressé devant lui. Les feuilles métalliques où se dessinaient sa figure et celle des autres personnages, ayant été enlevées, on ne peut pas juger de sa physionomie ; la forme du vide indique assez qu'une barbe vénérable ensevelissait son menton. Une banderole formée d'une plaque incrustée et perdue semble sortir d'un nuage.

A la gauche de Guibert, un clerc tient une longue baguette. En face on reconnaît ses élèves, qu'il surpasse de beaucoup en stature; le profil de leur silhouette en creux les montre lisant ou attentifs à sa parole. La scène s'encadre dans une arcade subtrilobée.

L'ensemble des ornements représente une façade en style gothique. La plume ne saurait décrire, l'imagination concevoir une si exubérante richesse. Galeries, pinacles, guirlandes, clochetons, rosaces épanouies sous mille formes, trèfles, rinceaux, nervures, archivoltes étoilées, mosaïques dans la toiture, effrayantes gargouilles, toute la profusion du XVe siècle s'y répand à flots, toute sa magnificence se condense et rayonne sur cette merveilleuse tombe.

Cependant, au sein de cet éblouissant nuage, sous les

---

(1) Il est peu de tombes en France qui puissent rivaliser avec celle-là; mais les complications de ses détails ont empêché jusqu'ici la société française pour la conservation des monuments et la société archéologique de Langres, d'en faire exécuter la gravure.

dais en dentelles qu'un habile ciseau a finement découpés, ressortent plusieurs personnages intéressants. Au sommet, le Père-Éternel trône dans la région des astres et reçoit l'âme du défunt, sous le symbole d'un petit corps d'enfant. La nudité des pieds, la barbe, les cheveux flottants et le nimbe caractérisent la personne divine. Plus bas, six anges, aussi nimbés, nu-pieds, en longues tuniques, se rangent symétriquement dans une galerie. Deux encensent en alternative, deux portent des flambeaux; les autres jouent, celui-ci du violon, celui-là d'une espèce de guitare ou de mandoline. On remarque de plus les officiants d'un service funèbre, des acolytes avec la croix et l'eau bénite, le prêtre revêtu des ornements sacerdotaux, en particulier de la primitive chasuble, ample manteau à une seule ouverture. Enfin, la dalle est cantonnée par les attributs emblématiques des évangélistes, tous quatre ailés et circonscrits dans une auréole en quatre-feuilles dont les lobes sont séparés par un triangle.

L'inscription est d'un poète naïf et enthousiaste :

Ci gist la fleur à odeur fine
De science de médicine,
Maistre Guibert dic de Celsoy,
Lequel vo Dieu penser à soy,
A fait ceste chapelle faire
Et fundée de grand doaire
Maistre fu es ars excellent
Et en médecine ensement.
De la pratique souverain
Pareil n'avait eu corps humain;
Médecin fu des rois de France
Jean et deux Charles sans doublance.
De bénéfices habondance
Ot et du surplus soufisance :
Trois prebendes et cathedraulx

Laon, Châlons et aussi Meaulx.
A Paris en son bel manoir
Fini ses jours, por dire voir
L'an de grace M CCC et X
Et IIII ce m'est advis,
Au mois d'Aoust près de la fin
Jour de Saint-Augustin.
Priez Dieu de cuertz loial
Que lui doint son palais roial.

On voit aisément qu'un C fut omis dans la date. Le règne du roi Jean commence en 1350 ; en 1318, Charles V fit une donation en faveur de son « *amé phisicien Guibert de Celsoy, pour les bons et raisonnables services par lui rendus.* » D'ailleurs le monument lui-même corrigerait cette erreur par son caractère architechtonique.

A la Renaissance, les dalles funéraires gravées sont moins nombreuses ; on en simplifie les dessins. Les inscriptions, au lieu de leur servir de bordure, sont placées au milieu. On abandonne la coutume d'y figurer le défunt et l'on se contente de marquer sa profession par un attribut à côté de la croix : le calice pour un prêtre, le glaive pour un guerrier. Les statues se couchèrent encore sur les tombeaux, comme au moyen-âge ; mais elles y furent très souvent agenouillées. Le marbre noir est fréquemment employé. Bien souvent les artistes adoptent une idée bizarre et de mauvais goût : la gravure en creux et la statuaire figurent le défunt à l'état de cadavre, à peine voilé par le suaire, ou à l'état de squelette entr'ouvrant son cercueil au jour du jugement. La mort en squelette armé d'une faulx remplace quelquefois l'image du mort. Les statues en bronze deviennent moins rares (1).

(1) A la cathédrale de Langres, le tombeau du cardinal d r

A Joinville, au tombeau des Guises, dont il ne reste que des fragments, les statues en marbre blanc de Claude de Lorraine et d'Antoinette de Bourbon étaient étendues sur un massif décoré de bas-reliefs en albâtre. Elles s'abritaient sous un entablement en pierre porté par quatre cariatides d'albâtre symbolisant les vertus cardinales. Au-dessus, les statues de marbre des deux époux étaient agenouillées, les mains jointes, Claude, couvert du manteau ducal, ayant devant lui sa couronne posée sur un suaire ; Antoinette, vêtue aussi d'un riche manteau et coiffée d'un chaperon. Au-dessus de leurs têtes se détachaient, sur la muraille, les armes de Guise et de Bourbon-Vendôme (1).

Les inscriptions funèbres gravées sur la pierre, le marbre ou le cuivre et entourées de cartouches, sont souvent encastrées dans les murailles des églises. On perpétue aussi par ce moyen le souvenir des fondations mortuaires.

Il convient d'autant mieux de veiller à la conservation des anciens monuments funèbres, tombeaux ou pierres tombales, qu'indépendamment de l'intérêt archéologique qu'ils doivent exciter, ils se recommandent presque toujours par une certaine importance historique. En effet, ils consacrent la mémoire des seigneurs, des personnages distingués par leur rang ou leur fortune, de la localité où ils sont érigés. Rien n'est plus sage que de soustraire les dalles gravées posées dans les nefs au frottement de la chaussure des fidèles qui les use comme une lime. Il est facile de les relever contre les murs, sauf à désigner, si on le juge à pro-

---

Givry, mort en 1561, était en marbre noir; sa statue en bronze était agenouillée, les mains jointes.

(1) Voyez les *Mém.* de la soc. arch. de Langres, Art. de M. Fériel.

pos, au moyen d'une inscription sur les pavés qui les remplacent, le nom des personnages dont elles recouvraient les ossements. S'en servir pour y planter des bancs, des grilles de fer, les placer au seuil des portes, à l'entrée du sanctuaire, là où il faut une grande pierre, parce que l'on y passe davantage, les couper, les retailler, sont autant d'actes d'un inqualifiable vandalisme; et cependant il n'en est peut-être pas de plus communs.

Si la sculpture des tombeaux est digne de respect, les inscriptions sans lesquelles ils seraient souvent muets ne sauraient être négligées. Nous conseillons de les reproduire par l'estampage. Voici un procédé simple, facile, applicable à toutes les gravures en creux et au moyen duquel nous avons relevé tous les dessins de pierres tombales chargées d'ornements :

Vous nettoyez la dalle ou l'objet à estamper. Vous prenez une ou plusieurs feuilles de papier mouillé, non pas cependant au point qu'il ait perdu sa consistance; vous l'étendez sur l'objet. Vous pressez dessus à l'aide d'un tampon qui le fait entrer dans les creux, sans le déchirer. Puis, avec un autre tampon légèrement imbibé de mine de plomb délayée dans un peu d'eau ou d'huile, vous le frottez sans pénétrer dans la gravure. Alors vous retirez doucement le papier, après l'avoir laissé sécher au besoin, et vous avez tous les dessins en creux reproduits en blanc.

Quelques observations sur les nouveaux monuments funèbres ne seront pas déplacées à la suite de conseils qui ont pour but la conservation des anciens.

Selon nous, trois conditions essentielles sont requises, afin qu'un monument funéraire soit convenable pour une sépulture catholique. Il faut en bannir les symboles païens; lui donner une forme et des ornements qui mettent en évi-

dence l'idée chrétienne de la mort ; enfin imprimer à l'ensemble de la composition un caractère grave et calme naturellement exigé par un tombeau.

Parcourez les cimetières des villes, vous trouverez des tombeaux carrés, ornés de têtes de larves et de pleureuses, de chouettes, de flambeaux d'hyménée renversés, d'urnes cinéraires, de sabliers ailés ; en vain désirez-vous un signe de notre foi, une croix, un mot dans l'inscription pour rappeler l'immortalité en Jésus-Christ. Rien, rien que des signes de paganisme, si tant est qu'ils vous obligent à conclure que là repose un homme plutôt qu'un animal chéri. Cependant chez tous les peuples, même les plus barbares, la religion a consacré la mort. Il fallait une civilisation comme la nôtre pour ôter au dernier sommeil de l'homme le sentiment religieux.

Ne devrait-on pas, au contraire, manifester nettement la pensée chétienne? La croix, et je ne parle pas d'une croix microscopique, ne pourrait-elle pas dominer toute l'ornementation, diriger les regards en haut et faire, autant que possible, partie de la construction même du tombeau? La croix, c'est le salut des morts, c'est la consolation et l'espérance de ceux qui survivent et qui les pleurent. Pourquoi craindre aussi d'ajouter à l'inscription une parole liturgique, empruntée au langage même de l'Église?

Enfin le tombeau doit respirer la gravité et le repos de la mort. Il repousse les sculptures légères, les nudités, les images riantes. Un artiste chrétien saurait néanmoins tempérer cette austérité par quelque délicate allusion, s'il s'agit, par exemple, d'ornementer le tombeau d'une pieuse femme, d'un jeune homme ou d'un enfant. Ici surtout, dans le plan comme dans l'inscription et la décoration, nous avons horreur des *excentricités*. Il est peu de cime-

tières de grandes villes où plusieurs ne provoquent des éclats de rire.

Les cimetières, outre les tombes des défunts, contenaient souvent une chapelle dédiée à S. Michel, protecteur de nos âmes : « *Libera animas omnium fidelium defunctorum de pœnis inferni et de profundo lacu ; ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum ; sed signifer sanctus Michael repræsentet eas in lucem sanctam quam olim Abrahæ promisisti et semini ejus.* » Ces paroles, chantées par l'Église à l'offertoire de la messe des morts, le récit apocalyptique du combat livré à Satan par Michel et ses anges ont engagé à mettre sous son invocation les chapelles des cimetières (1). J'ai dit ailleurs que, dans leur enceinte, on représentait aussi le sépulcre de N.-S. au moment où il reçoit la sépulture. Dans tous les cimetières s'élève une grande croix que le moyen-âge sculpta avec un soin particulier. Le fût de la colonnette est souvent orné de fleurs-de-lis, au XVI[e] siècle. Des touffes de feuillages terminent l'extrémité des branches. D'un côté de la croix, on représente le crucifix ; à l'opposé, la Sainte-Vierge tenant l'Enfant-Jésus dans ses bras. Ils sont quelquefois entourés d'un cercle ou d'une auréole en pierre. Ces sculptures, exposées aux intempéries de l'air, sont ordinairement noires et frustes (2).

Enfin les fanaux de cimetières ou lanternes des morts sont des piliers creux, des colonnes creuses, rondes ou octogones au sommet desquelles on plaçait, pendant les nuits, une lampe allumée. On y montait, soit par un escalier in-

---

(1) A Chaumont, l'église Saint-Michel n'était primitivement que la chapelle du cimetière de la paroisse de S.-Jean Baptiste.

(2) Planche V, fig. 5, croix de cimetière à Vignory.

térieur, soit en se cramponnant aux pierres de la tourelle, où l'on ménageait des vides ou des saillies pour les pieds et les mains. Le lanternon était surmonté d'une croix. Il y avait à la base du monument des degrés et une table de pierre en forme d'autel. Quelquefois, comme à Montmorillon et à Fontevrault, la lanterne des morts s'élève au-dessus d'une chapelle sépulcrale.

Les ouvertures dont nous avons constaté l'existence au mur de l'abside d'une foule d'églises rurales, depuis le XII[e] jusqu'au XVI[e] siècle (1) ont-elles pu servir à placer une lampe de cimetière? Je ne suis pas éloigné de croire que telle fut souvent leur destination. La raison du doute, c'est que je n'ai pas été à même d'examiner la construction intérieure de ces ouvertures et de voir si une lampe y pouvait brûler facilement. Elles sont murées ou bien fermées extérieurement par une forte grille et, du côté du sanctuaire, par les boiseries des retables.

Quoi qu'il en soit, l'usage de ces fanaux de cimetière s'explique par plusieurs raisons. Il peut dériver de l'usage de placer des lampes sur le tombeau des saints. La lumière de ce phare aurait encore la signification des lumières liturgiques à l'office des morts, ou bien elle symboliserait l'âme, flamme inextinguible qui survit à la dissolution temporaire du corps. Enfin elles pourraient être en même temps une marque de respect pour les défunts et un moyen de dissiper les terreurs des vivants, selon ces paroles du psalmiste : « *Non timebis à timore nocturno... à negotio perambulante in tenebris.* »

---

(1) Page 185 de la première partie.

§ V.

VASES SACRÉS. — DYPTIQUES.

SOMMAIRE — Le calice, la patène et le chalumeau. — Le ciboire et l'ostensoir. — Les burettes. — Les vases des Saintes-Huiles. — L'encensoir et la navette. — Le flabellum. — Les dyptiques.

Tous les objets énumérés dans ce sommaire se rattachent au service de l'autel ou à l'administration des Sacrements. Je les réunis sous un titre qui ne leur appartient pas à tous ; mais il est inutile que je précise la dignité de chacun ou que je me justifie de les avoir rapprochés dans cet ordre : l'archéologue ne saurait éviter tout arbitraire dans la classification du mobilier des églises.

Dès les temps apostoliques, la religion chrétienne a choisi pour son culte des instruments que l'on ne devait plus ensuite convertir à des usages vulgaires. Les canons des Apôtres, dont l'autorité n'est pas nulle, bien que leur authenticité ne puisse être défendue quant à la lettre, disent expressément : « *Vas sanctificatum nemo ampliùs in usum suum convertat; hoc enim fit præter jus et contrà leges : si quis deprehensus fuerit mulctetur.* » Qui pourrait croire que l'Église eût permis de renouveler, pour ainsi dire, le festin de Balthazar, en ne portant point cette loi ? S. Jérôme ne craint pas d'enseigner que nous devons accorder au calice la vénération que nous inspirent le Corps et le Sang de Jésus-Christ, et c'est dans cet esprit que la discipline ecclésiastique a toujours soustrait plusieurs vases sacrés au contact des mains profanes. Dans les premiers siècles du Christianisme, les vases d'église étaient désignés sous le nom général de *ministeria sacra ;* on les confiait à la garde d'un *stationnaire* ou sacristain qui les tenait sous le sceau.

Voici ce qu'on lit dans les actes du martyre de S. Philippe d'Héraclée, recueillis par Ruinart : « *Postero die stationarius, ministeriis omnibus ecclesiæ inventis atque signatis, egrediebatur.* »

Du calice (1). On ignore quelles étaient la matière et la forme du calice dont Notre-Seigneur se servit, lorsqu'il établit la Sainte-Eucharistie. A Jérusalem on en conservait un en argent et à deux anses comme étant celui de la Cène; le témoignage d'un évêque franc, rapporté au moyen-âge par un moine crédule, ne suffit pas pour en garantir l'origine. A Valence, on avait la prétention de posséder la même relique : c'était un vase en agathe.

L'antiquité nous laisse dans la même incertitude sur les calices des apôtres. Honorius d'Autun assure en vain qu'ils étaient de bois. Sa parole aurait besoin de preuves.

Les anciens calices se divisent en plusieurs espèces : les calices proprement dits, qui servaient au célébrant pour la messe ; les calices ministériels, *calices ministeriales*, nommés aussi parfois *ansati*, c'est-à-dire à une ou à deux anses, avec lesquels on donnait la communion aux fidèles sous l'espèce du vin. Ce point de la discipline était généralement abandonné, au XIIe siècle, en Occident. Les exceptions accordées à des laïques pour des causes graves, les concessions faites à des hérétiques qui paraissaient revenir à la foi n'étaient pas de longue durée (2). La communion sous les deux espèces se perpétua néanmoins dans quelques monas-

---

(1) Sur les calices, voir les anciens liturgistes ; D. Martène, *De antiq. eccl. ritibus ;* Grancolas, *les anc. Liturg. ;* Kraser, *sect.* III, art. 4 ; Barraud, *Notice sur les Calices.*

(2) Benoît XIV, *De sacrosan. miss. sacrific.* lib. II, c. 22. *De communione populi.*

tères. Lebrun-Desmarettes dit que les ministres de l'autel vont, après la communion de l'hostie, à un petit autel nommé la *prothèse* : « Le diacre y ayant porté le calice, accompagné de deux chandeliers, tient le chalumeau d'argent par le milieu, l'extrémité étant au fond du calice ; et les ministres, ayant un genou sur un petit banc tapissé, tirent et boivent le précieux sang par ce chalumeau. » Il en était de même à Saint-Denis. Les calices ministériels n'étaient plus nécessaires après l'abolition de la communion sous l'espèce du vin par le peuple. Cependant il est bon de remarquer que, dans plusieurs églises, comme à Saint-Martin de Tours, à Notre-Dame de Paris, on suppléait à la communion sous l'espèce du vin en donnant du vin à boire à tous les communiants, dans un calice consacré. On pourrait donc rencontrer des calices d'une capacité extraordinaire et qui auraient servi jusqu'au XVIII[e] siècle. Il y en avait aussi que l'on employait pour recevoir l'offrande des fidèles à la messe.

Les auteurs anciens mentionnent très souvent les calices ministériels. S. Boniface, l'apôtre de la Germanie, demande à Grégoire II s'il convient de consacrer plusieurs calices pour la communion du peuple. Le pape répond qu'il faut, à l'imitation de Jésus-Christ, n'en consacrer qu'un seul. Il est sûr, néanmoins, qu'une coupe plus petite servit d'ordinaire au célébrant. A plusieurs fêtes, des ordres romains prescrivent de préparer trois calices, l'un pour la consécration, l'autre pour la communion du pape, le troisième pour les autres communiants. On lit dans l'histoire des Francs par S. Grégoire de Tours, qu'il y avait un calice pour la communion du roi, un autre pour celle du peuple. Anastase-le-Bibliothécaire enregistre beaucoup de grands et précieux calices ministériels donnés par les papes

aux basiliques. Au rapport d'Amalaire et des biographes de Saint-Remi, cet évêque avait fait graver sur un calice les vers suivants :

« *Hauriat hinc populus vitam de sanguine sacro,*
Injecto æternus quem fudit vulnere Christus.
Remigius reddit Domino sua vota sacerdos. »

Il y avait encore les calices baptismaux qui servaient à la communion des nouveaux baptisés, ou dans lesquels on mettait le lait et le miel qu'ils prenaient, selon cette parole de l'apôtre S. Pierre : « *Quasi modò geniti infantes lac et mel concupiscite*, et en signe qu'ils entraient dans la Terre de promission où coulent le lait et le miel de la grâce.

Enfin les églises avaient des calices d'ornement que l'on plaçait sur les autels ou que l'on suspendait par des chaînes, comme les couronnes de lumières. Les Coutumes de Saint-Bénigne de Dijon disent : « *Antè Primam calices aurei celeraque ornamentorum insignis super altare ponuntur, nec auferuntur quousquè sexta finiatur* (1). »

Si on considère les calices sous le rapport de la matière, on reconnaît qu'en général il n'est aucun objet servant au culte dans lequel on se soit efforcé de mettre plus de prix. Leur richesse était communément en raison de celle des églises ou des donateurs. Suger ne comprenait pas que l'on pût hésiter à prodiguer ici les trésors, après que Dieu avait ordonné d'employer l'or pour les vases qui recevaient le sang des boucs et de la vache rousse, durant la loi mosaïque. S. Benoît d'Aniane, au contraire, ne voulait pas de calice d'argent. Ceux avec lesquels il célébra étaient de bois; il toléra ensuite le verre et l'étain. S. Colomban adopta les

---

(1) Cap. 5. *De sanc. festiv. quom. agantur.*

calices d'airain en mémoire des clous qui percèrent les membres de Jésus crucifié. On a retenu cette sentence de S. Boniface de Mayence, répétée au concile de Tribur, sous Formose, en 894 : « *Quondàm sacerdotes aurei ligneis calicibus utebantur, nunc è contrà lignei sacerdotes aureis utuntur calicibus* (1). »

Je ne m'arrêterai pas longtemps à montrer, par des textes, que tout le monde a sous la main, la variété des matières dont on a fait les calices. Il y en eut de bois. Léon IV les proscrit au IXe siècle. Au XIe, cette défense est renouvelée par un concile de Rouen (1074) : « *Ut calices non sint œrei vel lignei* (2). Le bois pouvait s'imbiber du précieux Sang, et conséquemment il n'était pas convenable. En outre, il est sujet à la corruption, et son peu de valeur aurait eu quelque chose d'indécent dans une riche église.

Il y eut des calices de verre. S. Exupère de Toulouse, pour secourir les pauvres, échangea les vases précieux de son église contre un panier d'osier où il mettait le corps de Jésus-Christ, et contre un calice de verre pour recevoir le sang divin (3). S. Hilaire d'Arles et plusieurs saints évêques pratiquèrent la charité en vendant ainsi l'or et l'argent des vases sacrés qu'ils remplaçaient par des vases de verre (4). Le verre était une substance honorable, et sa

---

(1) Cette parole mordante, et dont on a souvent abusé, a été méchamment appliquée à la crosse épiscopale. Assez de faits dans l'histoire montrent que ceux qui possèdent un calice ou une crosse d'or savent au besoin revenir à la croix de bois.

(2) Labbe, col. 312, tome X.

(3) S. Jérôme qui admirait ses éminentes vertus, dit de lui : « *Sanguinem portat in vitro.* »

(4) Voir les faits rapportés par Grancolas, *op. cit.* Voir aussi la notice sur les calices, par M. l'abbé Baraud, au *Bull. monum.*

transparence permettait au prêtre de s'assurer de la matière de la consécration. Mais sa fragilité le fit condamner. Le précieux sang y était en péril, et le respect que l'on doit au calice consacré oblige à le fabriquer de sorte qu'il ne se brise pas trop facilement. Léon IV prohiba les calices de verre en même temps que ceux de bois : « *Ne quis ligneo aut vitreo calice audeat missam celebrare.* » Cependant, au Xe siècle, les moines de S. Winoc s'en servaient encore : « *Addere possem*, dit D. Martène, *S. Winoci monachos qui sæculo etiàm decimo vase vitreo utebantur ad sacrum missæ sacrificium offerendum* (1) ; » et il y a quelques exemples de calices en cristal postérieurs à cette date.

On en fit de corne. Le concile de Calchut les interdit en 787 : « *Ne de cornu bovis calix aut patena fieret ad sacrificandum, quòd de sanguine sunt.* » Il y en eut de marbre et d'ivoire. Dans le testament du comte Évrard, fondateur d'une abbaye au diocèse de Tournay (837), on lit : « *Calicem eburneum cum patenâ paratum unum ; calicem de nuce et argento et auro paratum unum.* »

Les calices d'étain ont été rejetés, à cause de leur pauvreté, sans doute, par divers conciles et constitutions ecclésiastiques ; mais il est plusieurs saints personnages, surtout au sein des ordres religieux, qui les ont adoptés par esprit de pauvreté et d'humilité. Ils ont été expressément tolérés jusqu'à notre temps pour les églises absolument dénuées de ressources.

Les calices de cuivre furent aussi en usage : nous avons cité l'exemple de S. Columban. Un concile de Reims, au VIIIe siècle, les condamne parce qu'ils engendrent une

(1) D. Martène, *De ant. monach. rit.*, lib. II, c. 10.

rouille capable de provoquer des vomissements. On exigea dans la suite que les calices de cuivre fussent dorés au moins au-dedans de la coupe.

Nous avons établi ailleurs (1) que les églises des trois premiers siècles possédaient déjà des richesses considérables et entre autres des calices d'or et d'argent. Ce sont les matières que l'histoire mentionne le plus souvent. Que l'on ouvre le livre d'Anastase-le-Bibliothécaire, les calices ministériels et les calices ordinaires d'argent et d'or y paraissent, pour ainsi dire, innombrables. Ils figurent au milieu d'autres vases : *ama*, *amula*, *canthara*, *gabata*, propres à renfermer l'eau, le vin et d'autres offrandes. Et ce n'est point seulement à Rome qu'on les rencontre. Il y en a de semblables en Afrique, en Espagne, chez les Saxons et parmi les barbares qui sortent à peine des eaux du baptême. Un inventaire des vases de l'église de Carthage, pillée par les Donatistes, mentionne « deux calices d'or, six d'argent, six amphores ou *amæ* d'argent, *cuccumellum argenteum* ou vase d'argent à large panse et propre à être mis sur le feu (2). » Chilpéric rapporte de son expédition d'Espagne « soixante calices, quinze patènes, vingt étuis ou couvertures d'évangéliaires en or très pur et garnis de pierres précieuses (3). » Dans la vie de Saint-Ina, roi des Saxons occidentaux, au VIII[e] siècle, je lis une curieuse description d'une chapelle qu'il offrit au monastère de Gladston, en l'honneur de la Vierge Marie : « *Ad capellam illam construendam duo millia et sexcentas et quadraginta*

(1) Première partie de ce cours, page 123.

(2) Baluze, *Miscell.* tome II, p. 90.

(3) S. Grégoire. *Hist. franc.*, c. 10.

libras argenti donavit; et altare ex ducentis et sexaginta quatuor libris auri erat. Un calice et sa patène de dix livres en or. Un encensoir d'or de huit livres et vingt marcs, *mancis*. Un candélabre de douze livres et demie en argent. Des couvertures d'évangéliaires de vingt livres et quarante marcs d'or. Des vases pour l'eau et autres vases d'autel, de soixante-dix livres d'or. Des plats d'or de huit livres. Un vase pour l'eau bénite de vingt livres en argent. Les images de N.-S., de la B. Marie, des douze apôtres, du poids de cent soixante-quinze livres d'argent et de vingt-huit d'or. Les vêtements d'autels et les ornements sacerdotaux habilement tissus et relevés partout d'or et de pierres précieuses (1). »

Les calices en pierres précieuses ne sont pas très rares. Brunehaut en donna un en onyx à l'église d'Auxerre ; S. Bernehard de Hildesheim, au X[e] siècle, en posséda d'onyx et de cristal ; Victor III en légua deux d'onyx au Mont-Cassin. Il y en avait plusieurs à Saint-Denis, avec coupes en agathe et en cristal de roche.

Les ornements des calices consistent en ciselures qui reproduisent le style de la sculpture au temps de la fabrication du vase : les feuilles, les fleurons, les enroulements, les moulures qui servent d'encadrement aux médaillons historiés ou qui enchâssent les pierres précieuses rappellent les grands ouvrages de l'époque. Les pierres précieuses se plaçaient principalement sur le pied et au nœud entre le pied et la coupe. C'était surtout au pied et autour de la coupe que l'émailleur appliquait ses compositions historiées. Il faisait courir les nielles à la tige et sur tout l'extérieur

---

(1) Bollandistes, au 6 février, p. 907, § 2.

du vase. Ce genre de décoration paraît dès le VII[e] siècle et se maintient jusqu'aux temps modernes. « On nous fit voir à Chelles, disent les auteurs du *Voyage littéraire*, le calice de S. Éloi dont la coupe est d'or émaillé. Elle a près d'un demi-pied de profondeur et presque autant de diamètre, le pied est beaucoup plus petit. » Mabillon dit, dans son commentaire sur un ordre romain, que le calice de S. Malachie, conservé à Clairvaux, était orné à la lèvre de quatre petites clochettes. D. Martène et D. Durand n'ont pas noté cette circonstance; mais D. Gerbert observe qu'il y avait plusieurs calices de S. Malachie (1).

A S. Josse-sur-Mer, on gardait un calice, dit de S. Josse, en fonte, d'une forme basse, mais à coupe large et muni de deux anses. Sur la coupe, le Christ siégeant entre S. Pierre et S. Paul; de l'autre côté un agneau entre deux anges. Sur le pied on voyait quatre figures de saints avec le costume de leur ordre et accompagnés d'inscriptions portant leur nom et leur titre, un prêtre confesseur, S. Martin, S. Benoît, S. Vedast. On lisait de plus sur ce calice :

« *Cum vino mixta fit Christi Sanguis et unda.*
Talibus his sumptis salvatur quisque fidelis. »

Les anciens calices diffèrent généralement des calices modernes en ce qu'ils sont moins élevés, mais plus solides sur le pied. La coupe est plus large ; les bords sont droits et ne tendent pas à former une lèvre ou à s'ouvrir comme

---

(1) « Nous eûmes l'honneur de dire la sainte Messe avec le calice de S. Bernard et avec celui de S. Malachie. Ils sont tous deux si petits qu'ils n'ont pas un demi-pied de hauteur ; mais la coupe est fort large et peu profonde. » *Voy. litt.* Voyez Gerbert, *Vetus litur. alem.* Dis. III, c. 2, p. 219.

la corolle d'un lis. Cette dernière disposition est incommode et dangereuse. Les calices des derniers siècles ont assez souvent la coupe en or ou dorée, contenue dans une espèce de réseau ou d'enveloppe ciselée à jour et que l'on pourrait comparer aux calices qui soutiennent les pétales des fleurs. Les sujets historiés ciselés, frappés au repoussoir, sont ordinairement empruntés à la passion de Notre-Seigneur. La vigne et les raisins y paraissent souvent, et toujours le pied porte une petite croix en creux ou en relief qui indique au prêtre, pour la messe, la partie antérieure du vase sacré. La forme arrondie prédomine dans la tige des calices modernes : il y avait sous ce rapport plus de variété dans ceux du moyen-âge (1).

De la patène. Ce que nous venons de dire au sujet du calice peut s'appliquer en partie aux patènes. Nous retrouvons, en effet, les mêmes matières : verre, corne, ivoire, cuivre, étain, argent et or (2). Les émaux, les ciselures, les perles et les pierres précieuses décorent le dessous du disque. Flodoard dit, en son histoire de l'église de Reims : « *Calicem majorem cum patenâ fecit ex auro, lapidumque pretiosiorum illustravit nitore* (3). » Il y a de petites patènes pour le service particulier du prêtre et de grandes, en forme de plats, qui correspondent aux calices ministériels : celles-ci pèsent vingt, trente livres : « *Hæc dona constituit* (S. Silvestre) *patenam argenteam pensantem libras XX, ex dono Constantini Augusti ;* » et plus loin : « *Patenas argenteas*

(1) Planche VI, fig. 1 et 2.

(2) Il y eut même, mais par exception, des patènes d'osier, ainsi que le démontre le fait déjà cité de S. Exupère de Toulouse.

(3) Lib. III, c. 5.

XIII pensantes singulas libras XXX (1). » Elles avaient souvent des anses ou des oreillettes. Dans quelques diocèses, le prêtre qui distribue la communion tient à l'index de la main gauche, par une petite anse, une espèce de patène nommée en latin *scutella*. Placée sous les lèvres des communiants et au pied du ciboire, elle recevrait l'hostie qu'un accident ferait tomber.

Les ornements extérieurs de la patène représentent souvent des personnages ou des scènes historiques plus ou moins en rapport avec le Saint-Sacrifice auquel elle doit servir (2). La rubrique de certaines liturgies prescrivant de la donner à baiser aux fidèles, y a fait graver le plus souvent une croix ou l'image de Notre-Seigneur (3).

D'après les idées symboliques du moyen-âge, le calice représente le tombeau de J.-C., et la patène la pierre qui en fermait l'entrée. Le corporal est le suaire du Seigneur; le voile qui le dérobe à nos yeux montre la nuit qui se fit au dernier soupir du Christ, et la nuit spirituelle qui cache à la raison le *mysterium fidei*.

Chez les Grecs, les patènes se nomment *disques*. Il en est qui ont un fermoir à charnières. La différence des rites a dû nécessairement introduire une différence dans les objets qui servent immédiatement au Saint-Sacrifice. C'est de là qu'est né, en Orient, l'usage de ce que le P. Lebrun appelle l'*étoile* de la patène. L'hostie sainte, placée dans le

(1) Anastase. *Vie de S. Silvestre. Op. cit.*

(2) Planche VI, fig. 3.

(3) Je ne parlerai pas des plats et des coupes ordinairement en cuivre, qui servent pour les quêtes et pour l'offrande. Il en est qui remontent au moyen-âge et que l'archéologue ne doit pas mépriser.

disque, est recouverte en partie par deux arcs d'or ou d'argent qui se croisent et la protègent contre les contacts des voiles dont les liturgies orientales prescrivent l'emploi. Cet instrument se nomme *aster* et signifie, d'après les liturgistes les plus accrédités, l'étoile qui guida les Mages à Bethléem : « *Veniens Stella suprà ubi erat puer.* »

Quelques mots maintenant sur les hosties. Durant les premiers siècles, le pain eucharistique ne diffère en rien de celui qui servait à la nourriture ordinaire, puisque ce sont les fidèles eux-mêmes qui le fournissent. La crainte d'abus nombreux et des raisons de haute convenance firent cesser cet usage, et le pain qui devait être consacré devint l'objet d'une préparation spéciale et souvent réservée (1).

De bonne heure, en Occident surtout, la forme de l'hostie fut circulaire, ce qui lui fit donner les noms de *corona*, de *nummus*, de *rotula* et de *circulus* : « *Panis consecrandus*, dit Honorius d'Autun, *in modum denarii formari vel fieri debet* (2). » Jusqu'au XIIe siècle, les pains destinés à la communion des fidèles étaient plus grands qu'aujourd'hui, puisque les rubriques ordonnaient de les rompre. Plusieurs *ordres* anciens prescrivent d'en placer les fragments « *in sacculos acolythorum, ne quid ex fractione eucharistici panis in terram decideret.* »

Dans le principe, on y figurait seulement une croix, comme le prouvent d'anciennes peintures, celles surtout

(1) Plusieurs saints personnages en faisaient une de leurs plus douces occupations : S^{e} Radegonde, S. Venceslas de Bohême, S^{e} Julienne Falconieri, et beaucoup d'autres qu'on pourrait citer. Rien n'est plus édifiant que le soin apporté dans les monastères à la confection du pain eucharistique : D. Martène, *De antiquis monachorum ritibus.*

(2) Honorius d'Autun. *Gemma animæ*.

de S.-Laurent-hors-des-Murs. Le deuxième concile de Tours, tenu en 567, proscrit tout autre dessin. Cependant, dès le XII[e] siècle, l'image de Jésus-Christ était déjà plus commune que la croix simple : « *Ideò imago Domini*, dit encore Honorius d'Autun, *in hoc pane cum litteris exprimitur, quià in denario imago et nomen imperatoris scribitur.* » Aujourd'hui, cette même image de Notre-Seigneur crucifié, attaché à la colonne de sa flagellation ou sortant du tombeau, est le sujet communément imprimé sur les hosties. Il convient d'autant mieux qu'il est autorisé par des apparitions miraculeuses (1). Toute autre figure, même celle de la Vierge, que parfois l'on y dessine, serait moins bien placée sur les saintes espèces (2).

Le pain eucharistique des Grecs est rond, carré ou même en croix à quatre branches égales. On y imprime des croix et les lettres grecques ICXC NICA, qui rappellent le triomphe de J.-C. Le prêtre le divise en morceaux au moyen d'une lancette dont le manche se termine ordinairement par une croix et qui symbolise la lance avec laquelle le soldat perça le côté de Jésus crucifié. Les cophtes figurent sur leur *Corban* (3) une croix plus grande, emblême de J.-C., environnée de douze croix plus petites, emblêmes des apô-

---

(1) Voyez les vies de S. Raymond de Pennafort, de S[e] Julienne Falconieri, de S[e] Agathe, de S[e] Hildegonde, 5 fév. *apud bolland*, p. 722. — On trouve de semblables exemples dans le père Boniface Bagatta : *Admirandus orbis Christiani*. C. 2, lib. 3.

(2) Il ne paraît pas qu'il y ait eu des moules ou fers à hosties avant le IX[e] siècle. A partir de cette époque, l'usage de ces instruments se répandit et devint général. On en rencontre parfois qui remontent à plusieurs siècles et qu'il est important de conserver.

(3) C'est le nom que donne à leur pain eucharistique le père Michel Wansleb d'Erfort, auquel nous empruntons ces détails.

tres. Autour du carré qui les renferme est gravé en lettres cophtes le trisagion : *Agios ô theos.*

Du chalumeau. Pour la communion du calice, on se servait, en Occident, de fistules, nommées aussi chalumeaux, syphons, canules, et en latin *tubuli*, *pipæ*, *arundines.* Ces tubes droits, sans aucune courbure et quelquefois pourvus d'une anse, étaient d'argent, d'or, d'ivoire ou d'autres matières. Après la communion, le diacre suçait le chalumeau eucharistique et il en faisait l'ablution avec du vin. Cet usage a duré jusqu'au XIIe siècle dans quelques parties de l'Europe, jusqu'au XVIe dans plusieurs couvents, jusqu'à la révolution dans les monastères français de S.-Denys et de Cluny. Nous avons sur les chalumeaux eucharistiques des témoignages qui remontent au IXe siècle. Il en est question dans la poésie qui précède le traité de Paschase Ratbert sur le corps et le sang du Seigneur (1).

Lorsque le pape célèbre solennellement la messe, il communie encore avec le chalumeau, ainsi que le diacre et le sous-diacre. Les auteurs ne s'accordent pas sur la raison de ce rite aboli partout ailleurs. Les uns pensent que Rome l'a gardé en mémoire de l'ancienne et générale discipline. Selon d'autres, c'est une mesure de précaution qu'il convenait de prendre pour éviter l'effusion du précieux Sang entre les mains des papes qui sont, pour l'ordinaire, débilités par l'âge. Mais Rocca fait observer sensément que le pape ne communie point ainsi aux autres messes et que l'explication ne vaut pas pour le diacre et le sous-diacre. Il donne ensuite son opinion : le pape communie au moyen

---

(1) Un écrivain de la patiente Allemagne a consacré à leur histoire un ouvrage spécial ; Vogt, *Historia fistulæ eucharisticæ*. Brême, 1740.

du chalumeau pour rappeler le roseau avec lequel on présenta au Sauveur l'éponge pleine de vinaigre (1). Le diacre et le sous-diacre, en communiant de même, rappellent la participation des hommes à la passion de Jésus-Christ (2).

Les Grecs ne se servent pas d'un chalumeau, mais d'une cuiller avec laquelle on prend le Pain consacré teint du précieux Sang (3). Cet instrument, nommé en grec *labis*, figure celui dont un séraphin se servit pour prendre le charbon avec lequel il purifia les lèvres du prophète : « *Christus enim carbo vivus est*, dit S. Germain de Constantinople, *indignos et temerè accedentes exurens.* »

Du ciboire. Le ciboire qui renferme la Sainte-Eucharistie déposée au tabernacle, a succédé aux colombes, aux tours et aux coffrets ou boîtes dont nous avons parlé en traitant de l'autel. Autrefois on mettait les hosties sur la patène pour la communion des fidèles à l'église ; depuis que l'on a réservé les hosties pour les communiants valides, on a dû les déposer dans un ou plusieurs vases propres à cette fin. De là le ciboire. Son nom vient de *cibus*, parce qu'il contient le Pain supersubstantiel, à moins qu'il ne le tire de l'ancien *ciborium* avec lequel il n'est pas sans analogie de forme pour la partie supérieure. Le ciboire, par sa dignité, est presque sur le rang du calice et de la patène ; on le fabrique des mêmes matières précieuses, et il reçoit

---

(1) Ce symbolisme est aussi indiqué par Casale et d'autres liturgistes. Il est à remarquer que les chalumeaux portent souvent le nom de *arundines*, ainsi que nous l'avons déjà fait observer.

(2) V. Rocca. *De Solem. comm. sum. Pontif.* Tome I[er] de ses œuvres. Nous donnons le dessin d'un ancien chalumeau, planche VI, fig. 4. Il est tiré de D. Gerbert, *Vetus liturg. alemanica.*

(3) Planche VI, fig. 5.

des ornements semblables. On a coutume de le revêtir d'un *pavillon* de soie ou de velours qui rappelle celui du *suspensorium* et les voiles qui tapissent l'intérieur du tabernacle ou qui le recouvrent, même extérieurement, dans beaucoup d'églises. Il est possible que, parmi les espèces de vases qui renfermèrent, au moyen-âge, la Sainte-Eucharistie, quelques-uns aient ressemblé aux ciboires actuels. Je suis porté à le croire particulièrement des pyxides dont les ciboires ont retenu le nom et qu'on voit anciennement au nombre des vases sacrés : « *Provideatur ut in pyxide mundâ et honestâ hostia reservetur,* » dit un concile d'Evreux, en 1195.

Lorsqu'on examine certaines sculptures ou miniatures anciennes, on trouve parfois, mêlé aux autres instruments liturgiques, un vase en forme de *dolium*. Plusieurs auteurs l'ont pris pour un vase eucharistique, destiné à conserver le précieux Sang, comme le ciboire conserve l'hostie consacrée. Le R. P. Cahier, qui a eu l'occasion de décrire un ivoire sur lequel est gravé un *barillet* de ce genre, n'ose se prononcer. « L'existence d'un vase eucharistique, dit-il, qui fut un vrai *dolium*, est simplement probable pour moi (1). » Voici, du reste, les raisons que le savant jésuite apporte à l'appui de ce fait qu'il n'admet cependant, comme nous venons de le voir, que sous bénéfice d'inventaire. S. Ambroise, en parlant du tabernacle chrétien, se sert des expressions suivantes : « *Ibi arca Testamenti undique auro tecta, id est doctrina Christi... Ibi dolium aureum habens manna, receptaculum scilicet spiritalis alimoniæ* (2). »

(1) *Mélanges d'Archéologie,* seconde livraison du 2e volume.

(2) S. Ambroise, *Epist. IV ad Felic.*

Ambroise écrivait à l'évêque de Côme et l'exhortait à une vie sanctifiée par la prière ; il ne serait donc pas surprenant qu'il l'engageât à chercher l'esprit de science et de piété en présence de J.-C. caché sous les voiles du Sacrement. Tant que subsista l'usage de donner la communion aux laïques sous les deux espèces, on réservait souvent l'une et l'autre, dans les principales églises, afin de pouvoir donner le Viatique aux mourants. Dans ce cas, un barillet d'or ou d'argent n'était-il pas franchement le vase le mieux approprié à une destination aussi délicate? Outre qu'elle indiquait assez clairement le contenu, sa forme prêtait à une fermeture exacte qui pût prévenir toute effusion dans le transport.

De l'ostensoir. De tous les vases sacrés ou liturgiques, voici celui qui offre le plus de variété dans sa forme, ses dimensions et ses ornements. L'ostensoir est destiné à mettre en évidence la Sainte-Eucharistie, quand on l'expose à l'adoration des fidèles. De là les mots : *ostensorium*, ostensoir (1), et *monstrantia*, monstrance. Assez souvent on l'appelle *soleil*, parce que le cristal à travers lequel on aperçoit l'hostie consacrée, est communément entouré de rayons d'or ou d'argent, imitant la représentation vulgaire de l'astre du jour. On trouve enfin, appliqués à l'ostensoir, les noms de *Custode* et de *Melchisedecs;* le dernier rappelle le saint patriarche qui vint à la rencontre d'Abraham, portant dans ses mains le pain et le vin qu'il devait lui offrir.

C'est au XIVe siècle seulement, plusieurs années après l'institution de la Fête-Dieu, qu'on commença à exposer

---

(1) Dérivé de *ostendere*, montrer. Le mot *monstrantia*, tiré de *monstrare*, offre le même sens.

la Sainte-Hostie sous le cristal des monstrances. L'usage qui naît alors de faire des processions triomphales devait naturellement avoir pour résultat de donner une grande importance à l'ostensoir, cette espèce de tabernacle portatif et transparent, comme on l'a défini (1).

Les premiers ostensoirs consistaient en une simple boîte garnie d'un verre, surmontée d'une croix et posant sur un pied généralement assez bas et de forme ovale ou octogone. On cite plusieurs vases de cette espèce servant à la fois de monstrance et de ciboire. La fin du XIVe siècle vit naître l'ostensoir à tourelle. Les miniatures de l'époque nous en offrent plusieurs, percés à jour sur leurs quatre faces. En vertu de cette loi harmonique que nous avons déjà signalée, tous les détails de leur ornementation reproduisent le style architectonique qui florissait alors (2). Dès le règne de Louis XII, la forme de soleil inusitée au moyen-âge et maintenant dominante, commence à se montrer ; on la voit rayonner dans un manuscrit de la Sainte-Chapelle, au milieu de la lettre majuscule qui ouvre l'office de la Fête-Dieu. Elle se produit aussi, quoique timide encore, dans une monstrance donnée, par Charles V, à la cathédrale d'Aix-la-Chapelle. L'ordre de Citeaux avait une

---

(1) Quoiqu'on ne sache pas au juste l'année où sortit, pour la première fois, la procession du Saint-Sacrement, il est certain qu'elle se faisait à Sens en 1320, à Chartres en 1330, et que l'exposition lui est redevable de sa naissance, bien que, dans le principe, on n'y ait pas porté les Saintes-Espèces à découvert. — Voir Thiers, *Traité de l'exposition du S.-Sacr.*

(2) On représente ordinairement Ste Claire avec un ostensoir de ce genre ; cet usage est un anachronisme et contredit formellement la légende, où il est dit que la sainte prit le très-saint sacrement enfermé *in capsâ argenteâ intrà ebur inclusâ*. Mais nous jugerons ces inexactitudes en iconographie.

espèce d'ostensoir gracieux et symbolique. Une vierge tenait dans sa main le tabernacle qui renfermait les Saintes-Espèces et qu'on appelait pour cela la *suspense*. Au temps de l'abbé de Rancé, ce suspensoir, inusité dans les autres églises, fut traité d'innovation, ce qui donna occasion au saint religieux de composer les distiques suivants :

« *Si quæras natum cur matris dextera gestat,*
Sola fuit tanto munera digna parens,
Non poterat fungi majori munere mater ;
Non poterat major dextera ferre Deum (1). »

A Marseille, la statue de la Sainte-Vierge servait aussi d'ostensoir dans les processions ; par un privilège spécial, on plaçait entre les bras de la Vierge une boîte de vermeil, ornée d'un cristal et contenant la Sainte-Hostie.

Il n'existe aucune règle qui détermine les dimensions de l'ostensoir ; aussi trouve-t-on, sous ce rapport, des différences considérables. A Notre-Dame de Paris, on en voyait un qui mesurait cinq pieds en hauteur et qui était enrichi de précieuses ciselures.

La matière des monstrances n'offre pas moins de variété ; l'or, l'argent, le vermeil, et à côté, le cuivre ou l'étain pour les pauvres églises. L'ostensoir de la cathédrale d'Eichstat pèse 40 marcs d'argent : il est enrichi de 350 diamants, de 1,400 perles, de 250 rubis, sans compter les autres pierres moins précieuses. Celui de Notre-Dame de Paris, dont nous avons signalé la grandeur, était en vermeil et pesait 300 marcs ; l'orfèvre Ballin l'avait achevé en 1708. Bien qu'il y ait une grande liberté dans le choix

---

(1) *La Trappe mieux connue*, 1834.

de la matière, il faut, en ce qui concerne le cristal et les croissants, se conformer à cette prescription du quatrième concile de Milan : « *Tabernaculum quod agendis processionibus, vel exponendæ sacræ ostiæ usui est, pellucido vitro vel chrystallo circumdatum sit... ipsa autem lunula saltem cum supposito parvulo scuto, ex argento constet.* » On préfère avec raison la lunette qui entoure et préserve l'hostie entière au croissant qui en protège seulement les bords inférieurs.

On sculpte ordinairement sur le pied, des anges ou des vieillards adorateurs, le pélican symbolique, l'agneau immolé et d'autres emblêmes qui se rapportent à l'Eucharistie ; autour de la tige, les ciselures s'allongent en épis et s'enroulent en branches de vigne. Une croix, placée au-dessus des rayons, domine toute l'ornementation. Il est d'usage, lorsque la Sainte-Hostie est renfermée dans l'ostensoir, d'orner cette croix d'une couronne royale où, bien souvent, les pierres les plus précieuses étincellent. Nous n'admirons pas les aigrettes, les fausses perles, les ornements en paillettes de couleur et d'or qui remplacent quelquefois la couronne simple et grave.

Des burettes. Durant les premiers siècles, les fidèles fournissaient eux-mêmes le vin qui servait de matière au sacrifice. Des vases, appelés *scyphi*, *gemelliones*, et plus communément *amæ* ou *amulæ*, selon leurs dimensions, étaient préparés pour recevoir cette offrande. Tous ceux qui assistaient au Saint-Sacrifice, communiant alors sous les deux espèces, la moindre de ces urnes ou amphores devait contenir beaucoup plus que les burettes d'aujourd'hui. Aussitôt que le peuple cesse d'offrir le vin, les burettes prennent à peu près la forme actuelle et le nom d'*urceoli* qu'on trouve pour la première fois dans une lettre

du B. Lanfranc (1). Quant au terme français de burette, il vient, dit-on, du vieux mot *buirette*, dérivé lui-même de buis, parce qu'anciennement le bois de cet arbuste aurait presque exclusivement servi à la confection de ces vases liturgiques.

Si maintenant nous considérons les burettes sous le rapport de la matière, nous trouverons les mêmes variétés que pour les calices. En première ligne figurent l'or, l'argent et les pierreries incrustées. Anastase nous apprend que souvent les papes donnèrent des vases de cette espèce, pesant jusqu'à dix livres et plus : « *Fecit amas argenteas VI, pensantes lib. XIII; scyphos duos pensantes singuli lib. X* (2). » Il y en eut de bois. L'étymologie que nous avons donnée du mot burette suffirait seul à le prouver. Il y en eut aussi de corne. L'étain s'emploie dans les églises pauvres; mais le cuivre est dangereux; quant au verre ou au cristal, il convient parfaitement à raison de sa transparence.

Beaucoup de burettes offrent une riche ornementation qui consiste principalement en moulures, arabesques et feuillages; plus rarement le burin de l'orfèvre y a gravé des médaillons historiés. Il n'en fut pas toujours ainsi, surtout aux premiers siècles : leurs dimensions, bien plus considérables qu'aujourd'hui, présentaient alors un large champ au travail de l'artiste. Bianchini, dans sa belle édition d'Anastase-le-Bibliothécaire, a reproduit deux *amæ* d'une haute antiquité. Sur l'une on voit un bas-relief représentant les Noces de Cana et le changement de l'eau

---

(1) Labbe, *Epis. Lanfranci ad Johan. Rotho. episc.*

(2) Anastase, *Vita Gregorii IV. op. cit.* — Nous pourrions citer baucoup d'autres passages du même historien et nombre d'articles tirés d'anciens inventaires.

en vin ; sur l'autre se détachent la figure du Christ entouré de quelques-uns de ses apôtres, et plusieurs médaillons servant d'encadrement à des colombes, à de petits agneaux et à d'autres symboles familiers aux premiers chrétiens.

Aux burettes, les Anciens joignaient le *colatorium* ou *couloir*. C'était un vase percé d'une grande quantité de fines ouvertures et destiné à filtrer le vin qui devait être consacré (1). Le premier ordre romain l'énumère parmi les vases nécessaires au Saint-Sacrifice ; d'après le neuvième, il doit être « *ex aliquo metallo, habens plurima quasi acûs foramina.* » Le même ordre décrit ensuite la manière de s'en servir. Au moment de l'Offertoire, le sous-diacre porte le vin à l'autel ; à l'un de ses doigts est suspendu le *colatorium* que le diacre prend de la main gauche et place à la bouche du calice en y versant le vin. Anastase, racontant les largesses des souverains pontifes, nous apprend que Sergius II en fit faire neuf en argent. Le cardinal Bona vit deux de ces instruments au musée Barberini, et Bianchini en a fait graver plusieurs dans son deuxième volume d'Anastase. Un d'entre eux offre un dessin très délicat, assez semblable à un riche réseau. Depuis longtemps le *colatorium* a cessé d'être en usage, quoiqu'on ne sache pas au juste l'époque où il a disparu. Il est certain, d'ailleurs, qu'on ne l'a pas employé dans toutes les églises.

De l'encensoir. L'abus que le sensualisme païen fit des parfums n'empêcha pas les premiers chrétiens d'en prescrire l'emploi pour les cérémonies liturgiques, et l'opinion qu'a

---

(1) Le mélange plus ou moins trouble et épais de toutes les variétés de vins qu'offraient anciennement les fidèles, explique l'usage du *colatorium*.

soutenue, sur ce sujet, le savant rédacteur des *Annales archéologiques* ne nous paraît pas suffisamment démontrée (1). Le but et les dimensions du présent ouvrage ne permettant pas d'entrer à ce propos dans de longs développements, on citera seulement ici quelques faits et quelques témoignages qui se rapportent, soit à l'emploi des parfums et de l'encens, soit à l'estime des odeurs.

L'encens et la myrrhe figurent parmi les présents symboliques que les rois Mages offrent à l'Enfant de Bethléem. J.-C. se laisse parfumer dans la maison d'un Pharisien ; il loue même Marie-Madeleine d'avoir versé sur ses pieds sacrés ce nard précieux. L'apôtre bien-aimé nous parle, dans son apocalyse, d'anges qui balancent les encensoirs d'or, brûlent des aromates et chantent les louanges de l'Agneau. Les Saintes-Huiles qui furent en usage au berceau même du Christianisme, puisqu'elles sont la matière de plusieurs sacrements et de toutes les consécrations, contiennent du baume, et plusieurs autres parfums dans les églises d'Orient. Une pieuse légende nous apprend qu'on ne trouva que des fleurs dans le tombeau de la S[te] Vierge, au jour de son Assomption. Est-il besoin de redire ici les fleurs semées sur les tombeaux des saints et tant de martyrs dont les corps exhalaient une douce odeur ou bien laissaient découler une huile parfumée (2) ?

Passons maintenant aux témoignages. On lit dans le quatrième des canons apostoliques : « *Offerre non liceat aliquid ad altare præter novas spicas... et thymiama id est incensum*

---

(1) *Annales archéologiques*, tome IV.

(2) Bolland. Chaque volume en renferme des exemples. Dieu lui-même, par ces miracles, ne recommandait-il pas l'emploi des odeurs et des parfums ?

tempore quo sacra celebratur oblatio. » Le martyr S. Hippolyte dit, en parlant de l'antechrist : « *Lugebunt ecclesiæ, quia nec oblatio, nec suffitus fiet* (1). » L'usage, la profusion même des parfums pour les sépultures chrétiennes ressort de ces mots de Tertullien, partout cités : « *Scient Sabei pluris et carioris suas merces Christianis sepeliendis profligari, quàm diis fumigandis* (2). » S. Ambroise souhaite qu'un ange accompagne chacun des prêtres qui encensent les autels : « *Atque utinàm nobis quoque adolentibus altaria... assistat angelos* (3). » S. Damase énumère l'encens parmi les pieuses offrandes que Constantin faisait aux églises : « *Donum aromaticum antè altaria singulis annis libras quadragintas.* » Signalons enfin l'accord unanime de toutes les liturgies anciennes sur ce point. — De tous ces faits et témoignages, on doit conclure que l'emploi des parfums fit toujours partie intégrante des offices liturgiques ; rien n'indique qu'il ait eu pour cause unique, comme le prétend Claude de Vert, les mauvaises odeurs qui viciaient l'air des catacombes.

L'encens et les autres parfums se brûlaient dans les vases que nous appelons encensoirs et qui portent, dans les écrivains ecclésiastiques, les noms de *thuribula, thymiamateria. suffitoria, acerræ, incensoria*, etc.

Les premiers accessoires ne furent d'abord que de simples cassolettes, dont les formes pouvaient varier à l'infini. Les unes fixes reposaient sur un piédestal ou sur un trépied ; d'autres étaient mobiles. On portait ces dernières,

---

(1) S. Hippolyte, *Orat. de antechristo.*

(2) Tertullien, *Apol.* c. 42, avec les notes de Havere.

(3) S. Amb. *in Cap. I. Lucæ.*

toutes fumantes, autour de l'autel et dans la nef, au moment de l'encensement solennel. Le deuxième ordre romain indique le moment où « *Thuribula per altaria portantur et posteà ad nares hominum feruntur et per manus fumus ad os trahitur.* » Malheureusement nous possédons trop peu de détails sur ces anciens encensoirs, dont plusieurs reproduisaient la forme de différents animaux, d'oiseaux surtout, de reptiles et de dragons. Aucune date ne révèle l'instant précis où l'encensoir, diminuant de grosseur, commença d'être suspendu aux chaînettes à l'aide desquelles on le balance aujourd'hui. Il est certain toutefois que cette forme remonte à plusieurs siècles et qu'elle était commune au XII[e]. Le moine Théophile, en son *Schedula*, ne permet aucun doute à cet égard. Une mosaïque de la même époque, reproduite par Ciampini, fait voir, au milieu d'autres instruments liturgiques, un vase inférieur, surmonté d'un petit couvercle en opercule mobile et muni de trois chaînettes. Cependant, le XIII[e] siècle offre encore des encensoirs fixes et de forme ancienne, employés concurremment avec ceux à chaînettes ; ainsi, à l'église de Mayence, deux grues en argent et de grandeur naturelle étaient placées aux deux côtés de l'autel ; on les remplissait de braise, et la fumée de l'encens sortait de leurs becs (1). Le nombre des chaînettes n'était pas déterminé ; Honorius d'Autun mentionne des encensoirs qui en avaient quatre, d'autres cinq, et quelques-uns même qui n'étaient suspendus que par une

(1) Ce fait est emprunté à Hurter. Voici, du reste, le texte dont il donne la traduction : « *Item acerras argenteas et grues concavas tantæ magnitudinis cujus vivæ, quæ solebant poni juxta altare hinc et indè et dorsa patebant, impositisque carbonibus et thur fumum per guttura et rostra emittebant.* »

seule (1). Du reste, quel qu'en soit le nombre, il est facile de s'assurer, en consultant les miniatures de l'époque, qu'elles étaient bien moins longues qu'on ne les fait aujourd'hui (2).

L'or et l'argent furent autrefois et sont souvent encore aujourd'hui la matière des encensoirs. S. Damase en signale deux, dus à la libéralité de Constantin : « *Thymiatoria duo fecit ex auro purissimo pensentia, lib. XXX.* » L'inventaire de l'abbaye de S. Riquier mentionne : « *Incensoria argentea auro parata IV* (3). » Outre les deux grues d'argent dont nous avons parlé, le trésor de Mayence renfermait dix encensoirs dorés et un autre en or pur. Le cuivre et même le fer sont néanmoins plus communément employés.

Les ornements dont s'enrichit l'encensoir sont, avant tout, des moulures, des rangs de perles, des billettes, des têtes de clou, des arabesques et souvent des anges à l'endroit où les chaînettes sont agrafées. Parfois la disposition des ouvertures à travers lesquelles s'échappe la fumée des parfums forme un dessin plus ou moins délicat. Au moyen-âge, les encensoirs n'avaient pas la même pesanteur qu'aujourd'hui, et leur ornementation, moins riche en lignes et figures géométriques, l'était beaucoup plus en tout ce qui tient au règne animal. Les annales archéologiques ont donné la description d'un encensoir XIIe siècle, trouvé à Lille. Le pied est formé d'une rose à six lobes ; sur la cas-

(1) *Gemma animæ*, Lib. I, c. 12.

(2) Le moyen-âge ne connaissait pas ces chaînes longues de deux mètres et plus, dont l'usage suppose de la part du thuriféraire une force et une adresse qui peut être conviennent peu à la gravité solennelle des cérémonies religieuses.

(3) Boll. 18 *feb. Vie de S. Angilbert.*

solette proprement dite se jouent des oiseaux, des dragons et des lions ; la calotte se couronne de trois petits personnages accroupis qui regardent un ange assis sur un trône.

Quant au symbolisme de l'encensoir, Honorius d'Autun ne laisse rien à désirer dans le commentaire qu'il en donne : « L'encensoir signifie le corps de J.-C. ; l'encens, sa divinité ; le feu, l'esprit saint qui habitait en lui... Les trois chaînettes indiquent que la personne de J.-C. se compose d'un corps humain, d'une âme raisonnable et de la divinité du Verbe (1). » Un grand nombre d'autres textes analogues ne permettent pas de douter que ce sens ne soit traditionnel : en voici quelques-uns : Innocent III : « *Nam sicut in Thuribulo pars superior et inferior tribus cathenulis uniuntur, ità tres in Christo sunt uniones, quibus divinitas et humanitas conjunguntur. Unio carnis ad animam ; unio divinitatis ad carnem et unio divinitatis ad animam. Quidam autem cartam unionem assignant, videlicet deitatis ad compositum simul ex animâ et carne ; nam et quœdam thuribula quatuor habent cathenulas* (2). » Durand de Mende offre le même symbolisme et presque dans les mêmes termes. S. Germain de CP. avait dit bien avant eux, en sa *Divine Théorie* : « *Thuribulum indicat humanitatem Christi; ignis divinitatem.* » — Dans un sens moins élevé, mais également autorisé par une constante tradition, l'encensoir est le symbole du chrétien : « *Potest etiàm dici per thuribulum, cor hominis,* » dit Durand de Mende. Les charbons ardents

---

(1) *Gemma*, lib. I. c. 12.

(2) Innocent III. *De Sacro altaris nup.* lib. 2, c. 17. — Durand, *Rationale.* lib. 4, c. 10. — S. Germain, *bibl. vet. Pat.* tom. 2. — Amalaire Fortunat. *De eccl. off.* lib. 3, c. 18. — Duranti. *De rit. eccl.* lib. 1, c. 9.

signifient la ferveur et la dévotion, et l'encens qui se volatilise dans l'espace, le sentiment de l'âme qui s'envole vers le Seigneur : « *Dirigatur, Domine, oratio mea sicut incensum in conspectu tuo !* » Écoutons encore Alcuin : « *Thuribulum est corpus plenum odore bono* (1). »

La *navette*, en latin *navicula*, est le vase destiné à contenir l'encens ; son nom lui vient probablement de sa forme la plus ordinaire qui rappelle la forme d'une petite nacelle. Sa matière et son ornementation, si nous y ajoutons toutefois l'emploi fréquent des pierres précieuses, sont les mêmes que celles de l'encensoir. Nous sommes pauvres en documents sur la forme de ces boîtes à encens durant le moyen-âge, et nous le regrettons ; cependant, d'après le peu de témoignages recueillis, on sait que plusieurs s'éloignaient beaucoup de la forme actuelle. C'est ainsi qu'à cette grande église de Mayence dont le trésor était si riche, on comptait, au XIIIe siècle, onze boîtes à encens, dont une, faite d'un seul onyx, ayant la forme d'un crapaud ; la tête était une topaze grosse comme la moitié d'un œuf, et les yeux étaient deux rubis.—La navette possède aussi un sens symbolique, dont Durand de Mende va nous ouvrir le mystère : « *Navicula verò in quâ incensum reponitur, designat quòd per orationem, quam incensum significat, de hujus mundi mari magno et spatioso, ad cœlestem patriam satagamus navigare* (2). » Ce symbolisme, on le voit, concorde merveilleusement avec le dernier sens que nous avons donné à l'encensoir.

Du flabellum. Ce nom rappelle un usage liturgique,

---

(1) Alcuin, *De div. off.* etc.

(2) Durand. *Ration loc. cit.*

autrefois général, mais qui n'existe plus que dans l'Église d'Orient. Dès les premiers siècles et pendant de longues années, on se servit d'un éventail ou *flabellum*, pour la célébration du Saint-Sacrifice.

L'auteur des *Constitutions apostoliques*, Amphiloque, dans la vie de S. Basile; Cyrille, évêque de Scytopolis, dans celle de S. Euthemius; les liturgies attribuées à S. Basile et à S. Chrysostôme, ainsi que divers rituels en font foi pour l'Orient (1). L'éventail s'est conservé dans les églises grecques, sous le nom de *riphidion*. Sa forme invariable reproduit un chérubin à six ailes : « *Ligno in cherubim faciem et alarum senario circumstipatum cœlato stipitique affixo* (*riphidion*), *hâc formâ conficiunt* (2). » A défaut d'éventail, on agite un voile sur les Saintes-Espèces.

L'histoire ecclésiastique signale de temps en temps l'usage du *flabellum* en Occident. Jean Moschus raconte qu'un évêque d'Italie, célébrant en présence du pape Agapit, ordonna au diacre qui tenait l'éventail de se retirer en arrière, afin de laisser descendre le Saint-Esprit sur les Offrandes. Udalric, dans sa rédaction des anciens us de Cluny, témoigne que de son temps l'usage s'en continuait dans les monastères. Durand de Mende le mentionne en passant : « *Materiale flabellum adhibetur.* » Un cérémonial de Jacques Cajétan, liturgiste qui vivait sous le pontificat de Nicolas V, exige l'emploi de deux éventails aux messes où assistent des cardinaux. Encore aujourd'hui, quand le pape officie, on porte devant lui des éventails qui rappellent la

---

(1) *Const. apost.* lib. 8, c. 12. — *Analectorum græcorum*, t. 1.

(2) Goar, *Rituale Græcorum*, p. 137. La fig. 6 reproduite à la planche VI, est tirée de cet ouvrage.

tradition ; mais, comme le dit le cardinal Bona : « *Nullus eorum inter missam usus est* (1). »

Nous avons vu sur quel type invariable se modèle le *riphidion* oriental. Les églises d'Occident devaient offrir plus de variété dans la forme de leurs éventails; mais on est loin de trouver sur ce point autant de détails qu'en désirerait la curiosité de l'archéologue. Plusieurs miniatures offrent des *flabellum* en forme de roue : « *Radiis velut è circulo ad centrum coeuntibus*, dit Gerbert qui en a fait graver un de cette espèce en son ouvrage sur l'ancienne liturgie d'Allemagne. Dom Martène vit à l'abbaye de Tours un ancien éventail qui ressemblait beaucoup à ceux dont se servent les dames. Il était seulement plus large et portait écrits, en guise de bordure, les noms de plusieurs saints (2).

L'emploi du *flabellum* s'explique *naturellement* par le double office qu'il remplissait en tempérant l'ardeur de l'air et en écartant des Saintes-Espèces les insectes avides et importuns.

Les deux grands éventails que l'on porte de chaque côté du pape, doivent être considérés comme de purs ornements. Ils sont de plumes blanches d'autruche auxquelles on a réuni les extrémités de longues plumes de paon.

Le flabellum a, chez les Orientaux, divers sens symboliques. Il rappelle la descente du Saint-Esprit sur les apô-

(1) Jean Moschus, *In prato spirit.* c. 52. — Udalric dans le *Spic. d'Achery*, t. IV. — Bona, *Rerum liturgicarum*, lib. I, c. 25.

(2) *Voyage littéraire*, p. 231. — Cet éventail présentait aussi l'inscription suivante, qui se rapporte aux différents usages naturels du *flabellum* :

Sunt duo quæ modicum confert æstate flabellum ;
Infestas abjicit muscas, et temperat æstum.

tres, les battements mystérieux des ailes des anges. S. Hildebert du Mans nous a laissé une gracieuse interprétation pour les Latins. On lit dans une de ses lettres : « *Flabellum tibi misi congruum scilicet propulsandis muscis instrumentum. Attende ergò quibus muscis immolantes Domino sacerdotes graviùs infestentur. Mille sunt occursantium phantasmata cogitationum, quæ velut quædam muscæ sacrificantes altaris ministros infestant et impediunt. Talium portenta muscarum patriarcha nos Abraham propulsanda præsignavit, cum à sacrificiis aves abegit incursantes. Dum igitur destinato tibi flabello descendentes super sacrificia muscas abegeris, à sacrificantis mente, supervenientium incursus tentationum catholicæ fidei ventilabro exturbari oportebit.* » La même idée se retrouve dans la 37e lettre du saint évêque (1). Écoutons maintenant S. Eucher : *Intelligantur per aves superfluæ cogitationes, quòd monstratur per Abraham qui cum sacrificia Deo offerret aves abigebat*, etc. (2). »

De l'osculatorium. Durant les premiers siècles du Christianisme, le clergé d'abord, les fidèles ensuite, se donnaient mutuellement le baiser de paix avant de participer à la Sainte-Communion. Cette coutume a cessé depuis très longtemps dans l'Église, quant à sa forme primitive, du moins pour les simples fidèles; mais, avant de disparaître entièrement, elle donna naissance à un nouvel instrument liturgique qui vint enrichir le trésor des églises. Nous voulons parler de l'*osculatorium* ou *tabula pacis*, appelé simplement *paix* en français ; tous ces noms lui viennent de ce que, baisé d'abord à l'autel par le prêtre célé-

(1) Labigne, *Appendix biblioth. patrûm.*

(2) S. Eucher, *liber formularum*, c. V.

brant, il est présenté ensuite aux autres ecclésiastiques qui le baisent à leur tour pendant que le cérémoniaire adresse à chacun ces deux mots : *pax tecum*. Souvent aussi, au moment de l'offrande, on donne à baiser aux fidèles l'instrument de paix au lieu de la patène.

Divers métaux, tels que l'or, l'argent, l'airain, le cuivre ou l'étain sont la matière ordinaire de l'*osculatorium*. Le moyen-âge y consacra parfois des pierres d'un plus ou moins grand prix. Un concile de Bayeux, tenu en 1300, se sert du mot *marmor*, comme synonyme d'*osculatorium*, et dans plusieurs inventaires, ce même instrument est désigné sous le nom de *lapis pacis*. — Sa forme la plus commune aujourd'hui est celle d'une plaque moins large que longue et cintrée dans le haut ; de là résulte que trop souvent, sauf la différence de métal, il ressemble au fer à repasser de la lingère. Si l'on tient à conserver cet amortissement en demi-cintre, ne conviendrait-il pas d'en rompre la monotonie, en plaçant sur les côtés quelques ornements saillants qui se prolongeraient en hauteur jusqu'au niveau de sa courbe ou même au-delà : on se rapprocherait ainsi du moyen-âge qui couronnait ses *osculatoria* d'une ogive contournée de clochetons, de trèfles ou de rosaces ?

L'instrument de paix reçoit de nombreux ornements, moulures ou sculptures, tantôt frappées au repoussoir et présentant un relief, tantôt gravées en intaille, très souvent remplies par de riches niellures. La rubrique prescrivant de le baiser, il est bon d'y placer une croix ou l'image de Notre-Seigneur. Tout autre sujet serait ici moins convenable, bien qu'on trouve de nombreux exemples du contraire. Tel est celui qu'offre une *paix* du XVI[e] siècle, due au célèbre orfèvre Tomaseo Finiguerra et que Florence

conserve précieusement dans son musée. Elle est d'argent, et l'artiste y a gravé et niellé une Assomption de la Vierge. Dans le milieu, vers le haut, J.-C., coiffé d'un bonnet de doge, pose à deux mains une couronne sur la tête de Marie, qui s'incline vers lui. Ces deux figures sont assises sur un trône dont deux anges debout et tenant des vases remplis de roses, soutiennent la corniche. Sur le premier plan, S. Augustin et S. Ambroise sont à genoux. Au second plan, on distingue S[te] Catherine, S[te] Agnès et S. Jean-Baptiste; trois saints et trois saintes s'aperçoivent sur le troisième plan (1).

DES VASES DES SAINTES-HUILES. Après la divine Eucharistie, les Saintes-Huiles sont l'objet le plus digne des respects du chrétien. Dès les temps apostoliques, il y eut des vases particuliers destinés à les contenir et que mentionnent en leurs écrits S. Optat, Anastase-le-Bibliothécaire, Grégoire de Tours, Venance Fortunat, S. Ouen et une foule d'autres (2). *Chrismale vasculum, ampulla chrismatis, chrismatorium, chrismarium*, etc., tels sont les noms qu'on trouve le plus communément appliqués aux vases des Saintes-Huiles par les écrivains ecclésiastiques et dans les inventaires des églises (3).

Il est à regretter qu'on n'ait presque point de détails sur la forme de ces vases et les transformations qu'elle a

---

(1) Ce qui rend encore cette nielle plus célèbre, c'est qu'il s'y rattache une découverte fameuse, celle de la gravure.

(2) S. Optat. lib. 2. — Anastase, *Vie de S. Innocent*. — Grégoire de Tours, *Livre des miracles de S. Martin*, lib. 4. — Fortunat, *Vie de S. Germain*, c. 47. — Saint-Ouen, *Vie de S. Léger*.

(3) Du Cange, *Glossarium mediæ et infirmæ latinitatis*, art. *Chrismatorium*.

dû subir. Elle est aujourd'hui d'une très grande simplicité et n'offre que peu d'ornements ; chacune des ampoules porte un chiffre particulier qui sert à la distinguer, et une petite croix en couronne l'opercule. D'assez bonne heure, sans doute, on les accoupla par paire ou trois ensemble, selon les lieux et le plus ou moins de commodité qu'une telle disposition pouvait offrir. Ce n'est cependant qu'au XV[e] siècle qu'on trouve pour la première fois cette forme signalée dans deux inventaires cités par Du Cange. Le premier porte : « Item, un *cresmier* d'argent véré à 3 étuiz. » On lit dans le second : « ung *cresmeau* à 3 tournelles, dont le pié est en façon de boëte pour mettre pain à chanter. » — Ces vases n'ont pas tous les mêmes dimensions, et, sous ce rapport, il y a bien des nuances entre ceux que possèdent les petites églises et ceux dans lesquels les évêques consacrent les Saintes-Huiles, le Jeudi-Saint de chaque année. Les ampoules dont on se sert en France, pour l'administration des Sacrements, ne sont pas toujours assez larges, de sorte que souvent le prêtre ne peut faire les onctions avec le pouce, comme cela est prescrit dans le rituel romain. Ce rétrécissement, ailleurs inconnu, et, par suite, l'emploi d'une spatule, seraient-ils dus à une délicatesse mal placée ?

[redacted]

sanctum Chrisma servaretur, Ravennati ecclesiæ dono dedit (1). »

On ne doit pas conserver les Saintes-Huiles dans le tabernacle avec la divine Eucharistie, mais bien dans les fonts ou ailleurs, pourvu que le lieu choisi soit propre et convenable. Déjà, à deux reprises, en parlant des ouvertures qu'on trouve souvent dans le sanctuaire de certaines églises, nous avons émis l'opinion que ces ouvertures étaient destinées à garder les Saintes-Huiles. L'Italie en offre actuellement des exemples nombreux, et ils ne manquent pas en France.

Dyptiques. Parmi les objets d'art qui ont figuré sur les autels et que l'on déposait au trésor des églises avec les vases sacrés, nous remarquons les dyptiques, *diptuchos*. Ce mot, dans son acception la plus générale, indique des tableaux ou tablettes qui se pliaient en deux et se fermaient comme la couverture d'un livre (2). Chez les Anciens, on y gravait les noms des magistrats, des questeurs et des consuls. Quelques-uns de ces tableaux ont passé aux mains des chrétiens qui les firent servir à différents usages liturgiques (3).

Les dyptiques en usage dans l'église ont été appelés *ca-*

---

(1) Boll. *Vita sancti Maximiani Ravenna.* au 22 feb.

(2) Au lieu de deux panneaux, s'ils en avaient trois, on les nommait *triptyques; pentaptyques*, quand ils déployaient cinq feuilles; et enfin *poliptyques*, quand ils en offraient davantage. Le nom général que Gori leur applique est celui d'*hagioptyque.*

(3) C'est ainsi que plusieurs dyptiques consulaires très curieux ont échappé à une entière destruction; on peut voir à ce sujet d'intéressants détails dans le 3ᵉ volume des *Institutions liturgiques* de Dom Guéranger. — D'autre part, l'heureuse idée de les faire servir à la reliure des livres liturgiques, n'a pas moins contribué à la conservation d'un grand nombre de ces riches ivoires.

talogues ecclésiastiques, catalogues des évêques, tablettes sacrées. On peut les diviser en trois classes, d'après les noms qu'ils contenaient. Les uns portaient les noms des saints; d'autres ceux de personnages vivants; d'autres enfin ceux de personnes mortes dans la communion de l'Église.

Les premiers consacraient spécialement la mémoire des pasteurs qui avaient mérité d'être proposés à l'imitation et au culte des fidèles. La coutume de lire leurs noms au canon de la messe a fait naître le mot de canonisation. L'inscription sur ces tablettes équivalait au jugement ecclésiastique qui, plus tard, plaça les saints sur nos autels, après une sentence prononcée dans des formes particulières.

Les dyptiques des vivants renfermaient les noms du pape, des patriarches, des évêques et d'autres membres du clergé, ceux des empereurs et des princes, des personnages les plus considérables et ceux des fidèles qui faisaient des dons aux églises. C'était une preuve de communion et une marque d'honneur. Aussi l'histoire des hérésies, surtout en Orient, est remplie des luttes qui se terminaient par l'insertion aux dyptiques des noms des adversaires réconciliés. En lançant l'anathème, on effaçait des tablettes les noms de ceux que l'on voulait atteindre. On comprend pourquoi elles offrent souvent les noms des quatre premiers conciles œcuméniques et ceux des églises auxquelles les apôtres ont adressé les épîtres qui font partie du Nouveau-Testament.

On lisait sur les dyptiques des morts les noms des fidèles pour lesquels on invoquait la miséricorde divine : « *Post illa verba quibus dicitur in somno pacis*, dit Alcuin, *usus fuit antiquorum sicut etiam romana agit Ecclesia ut statim recitarentur à dyptichis nomina defunctorum.* » La cérémonie de cette lecture solennelle s'est perpétuée en quel-

ques églises à certaines messes offertes pour des bienfaiteurs défunts. Nous n'avons guères conservé d'autre souvenir des dyptiques anciens que les lettres N. N., mises, dans le canon de la messe, au memento des vivants et à celui des morts.

Les noms étaient souvent en très grand nombre sur les dyptiques; mais on n'en lisait qu'une partie soit à l'autel, soit à l'ambon. La lecture solennelle par le diacre ou le sous-diacre était un véritable chant, comme le démontrent les notes musicales qui parfois accompagnent les paroles (1).

Plusieurs auteurs, et surtout Gori, ont recueilli et expliqué, avec beaucoup d'érudition, les anciens dyptiques, dont beaucoup enrichissent encore les musées et les bibliothèques, entr'autres celle du Vatican. Ces tablettes étaient le plus ordinairement en bois peint ou en ivoire ciselé. Il y en eut en or et argent. Ici, comme en toutes choses où la matière n'est pas nécessairement déterminée par la destination de l'objet ou par une règle de l'Église, la richesse est proportionnée aux ressources des églises.

Ce qui rend principalement les dyptiques précieux comme monuments d'art, ce sont les décorations qui les revêtent. Ainsi les images du Christ, de la Vierge, des apôtres ou d'autres saints y ont été peintes ou sculptées avec une délicatesse inouie. On y traça même quelquefois les portraits des personnages à côté de leurs noms. La forme la plus

(1) Le R. P. Cahier, au II[e] volume de ses *Mélanges*, parle de certains dyptiques exclusivement employés au chant des psaumes du graduel, et que, pour cette raison, on nommait *chantoirs*, *cantatoria*. Il cite à ce sujet cette rubrique du *missel* du Mont-Cassin, insérée au *De antiquis monachorum ritibus* de Dom Martène : « *Qui autem responsorium vel alleluia cantaverint, in speciosis tabulis eburneis cantent.* »

commune des dyptiques repliés était à peu près carrée et assez semblable à celle des *canons d'autels.*

Outre ceux qui servaient dans les offices liturgiques, il en est que les chrétiens portèrent habituellement avec eux. Cet usage n'est pas abandonné des Orientaux ni des Russes. Il n'est pas rare de les voir suspendre à leur cou un dyptique en cuivre, de petite dimension et présentant, par exemple, sur les deux volets, les bustes des douze apôtres, et sur la plaque du milieu, l'image de Notre-Seigneur. On l'ouvre quand on fait sa prière et on le traite, en toute circonstance, avec un profond respect (1).

Il est difficile de fixer l'époque à laquelle les dyptiques ont paru dans l'Église. Divers liturgistes les font remonter jusqu'aux temps des apôtres. Ce qu'il y a de certain, c'est que les plus anciennes messes en font mention. On lit dans la liturgie de S. Marc : « *Diaconus dyptica mortuorum legit.* » Ceux qui étaient ornés des images des saints et dont les fidèles se munissaient, comme ils auraient fait de reliquaires portatifs, se sont multipliés au temps des persécutions, pendant les trois premiers siècles et à l'époque où les fureurs des Iconoclastes obligeaient les fidèles à soustraire les saintes images à leurs regards. Les peintres grecs ont envoyé à l'Italie, au moyen-âge, une foule d'ouvrages de cette espèce. On a cessé de lire les dyptiques dans la liturgie vers la fin du XI[e] siècle. Le micrologue que l'on a attribué à Yves de Chartres en parle encore.

C'est par extension et improprement que l'on a quelquefois désigné sous le nom de dyptiques les listes des

(1) Voyez les Boll. au premier tome de Mai : *Appendix de Hagioptychis græcorum atque Moscorum.*

noms des évêques qui se sont succédé sur un siége et les registres contenant les actes de baptême et d'administration ecclésiastique.

§ V.

DES VÊTEMENTS LITURGIQUES.

SOMMAIRE. — Questions générales sur l'origine des vêtements liturgiques, sur leurs couleurs et sur la convenance du retour à leur forme ancienne. — Costume clérical en dehors des cérémonies liturgiques et parties de ce costume qu'il est permis aux laïcs de revêtir : la soutane, la ceinture, la barbe, la tonsure, le camail, la chape et le surplis. —Vêtements sacerdotaux : l'amict, l'aube et le cordon, le manipule, l'étole, la tunique, la dalmatique et la chasuble.—Vêtements épiscopaux : la mitre, la tiare et le chapeau des cardinaux, la crosse, l'anneau, les gants, la croix pectorale, les sandales et la mule du pape; enfin le pallium.—Notions succinctes sur les costumes liturgiques en Orient.

I. — *Des vêtements liturgiques en général.*

Avant le VI[e] siècle, les ecclésiastiques se revêtirent, même pour exercer les fonctions sacrées, de vêtements semblables à ceux que portaient les laïques. Nous en avons une preuve certaine dans une lettre que le pape Célestin écrivait, en 428, aux évêques des provinces de Vienne et de Narbonne (1). Ce ne fut que plus tard et peu à peu, que diverses modifications furent apportées aux vêtements liturgiques, afin de les mieux accommoder aux usages sacrés. Néanmoins, nous voyons que, tout d'abord, on prend soin de préparer, pour le service de l'autel, des vêtements plus propres (2). L'Église les consacrait à ce saint usage

---

(1) « *Discernendi a plebe vel exteris sumus doctrinâ non veste ; conversatione, non habitu.* Labbe, tome II, p. 1817.

(2) *Religio divina alterum habitum habet in ministerio, alterum in usu vitâque communi.* » S. Jérôme, liv. XIII sur Ézéchiel. Édition Migne. Tome V, col. 437. — On lit en note, à la même colonne : *Quæ sunt, rogo, inimicitiæ contrà Deum, si tunicam habent mundiorem ? Si Episcopus, presbyter et Diaconus in administratione sacrificiorum cùm candidâ veste processerint ?* »

par une bénédiction spéciale. Le pape Damase, dans son *Pontifical*, nous apprend que S. Étienne, pape et martyr, vers le milieu du III[e] siècle, ordonna qu'on ne se servirait point, hors de l'enceinte de l'Église, des vêtements sacrés (1).

Les habits sacrés et les habits ordinaires commencèrent à être bien distincts les uns des autres, vers le VI[e] siècle. L'invasion des Barbares apporta de nouveaux costumes. Ces habits, tels que le sagon ou *sagum*, étaient courts et étroits; ils furent jugés peu conformes à la gravité ecclésiastique, et l'Église ordonna à ses ministres de conserver les vêtements amples et talaires des Anciens.

Jean Diacre, dans la vie de S. Grégoire, nous représente ce grand homme arrêtant au seuil de sa maison l'invasion des idées et des mœurs des Barbares, pour maintenir le digne costume et la noble langue de Cicéron et de Virgile.

En traitant des vêtements sacerdotaux en particulier, on verra comment les vêtements des anciens Romains se sont transformés et comment une partie du costume liturgique des prêtres en est une dérivation. Il serait superflu de m'étendre à cette heure sur les anciens vêtements nommés *byrrus*, *penula*, *alba*, *tunica talaris*, *dalmatica*, *colobium* (2).

Si, dans l'origine, les vêtements sacerdotaux, les vêtements employés dans les actes liturgiques, se confondaient, quant à la forme, avec les costumes des laïques, les apôtres

---

(1) « *Hic constituit, Sacerdotes et Levitas vestibus sacratis in usu quotidiano non uti et nisi in Ecclesiâ tantùm.* » (Patrologie de Migne. Tom. III, col. 984.)

(2) Voir principalement Ferrari, *De re vestiariâ*, sur les vêtements romains en usage aux premiers siècles de l'ère chrétienne.

et leurs premiers successeurs faisaient une distinction entre les habillements qu'ils portaient à l'autel et ceux dont ils usaient dans la vie ordinaire. Nous pensons, avec un grand nombre d'écrivains dont le nom seul fait autorité (1), que les apôtres ont pris soin de donner aux vêtements liturgiques une décence particulière. Le bien même de la religion le demandait, et les Juifs, surtout en quittant les pompes du culte mosaïque, eussent été choqués de voir les cérémonies chrétiennes s'accomplir avec les vêtements communs de la vie ordinaire (2). D'ailleurs, les apôtres ne manquaient pas de l'argent nécessaire pour déployer quelque richesse dans le costume avec lequel ils accomplissaient les fonctions saintes. L'Écriture nous apprend, en effet, que les Chrétiens, vendant leurs biens, en remettaient le prix entre les mains de leurs chefs; l'Église, d'ailleurs, compta bientôt parmi ses enfants les plus dévoués des personnages puissants et riches. On ne peut pas nous objecter la crainte des persécutions; car les assemblées se tenaient dans des lieux cachés et le secret en était sévèrement gardé. Du reste, il y a plus que des conjectures : il y a des témoignages historiques et des faits dont plusieurs, il est vrai, se présentent environnés d'incertitudes et de doutes, mais qu'il ne faut pas rejeter dans une commune proscription. Ainsi nous con-

---

(1) Baronius, Benoît XIV, Petau, Thomassin, Tillemont, etc.

(2) Il est à propos, dans tout le cours de ce chapitre, de se reporter à ce que nous avons dit dans le premier volume de cet ouvrage, page 22, au sujet des vêtements sacrés de l'ancienne loi; car, outre certains rapports dans l'origine et la forme, on ne peut nier l'analogie frappante de leur symbolisme avec les vêtements liturgiques de la nouvelle loi.

venons sans peine que la pénule de S. Paul (1) ne peut être considérée, à coup sûr, comme vêtement sacré. Nous avouerons, avec le cardinal Bona, que Jean Diacre, au sujet de la tunique de S. Jean l'Évangéliste, a pu s'en rapporter à une simple tradition mal appuyée. Mais il n'en est pas de même de la lame d'or que le même apôtre portait sur son front dans les cérémonies sacrées. Polycrate, évêque d'Éphèse, cité par Eusèbe, en fait mention (2). L'expression qu'il emploie désigne en général quelque chose de mince et d'aplati comme une feuille. S. Jérôme cite la même lettre et traduit *petalon* par *laminam* (3). Le témoignage de Polycrate a d'autant plus d'autorité qu'il était, vers la fin du II[e] siècle, évêque d'Éphèse, où S. Jean était mort. Nous observerons encore que S. Jean, n'appartenant point, par sa naissance, à la race sacerdotale de Lévi, a porté cette lame d'or comme pontife de l'Église chrétienne et non point comme prêtre de l'ancienne Loi. Des auteurs protestants, il est vrai, ont pris ces mots : *lamina aurea*, dans le sens spirituel, pour les vertus qui brillaient dans S. Jean ; mais ils ne donnent aucune raison de cette interprétation. Nous croyons donc à la réalité de cet ornement, et nous en concluons que les vêtements liturgiques devraient être en harmonie avec la richesse de cette lame d'or. Nous avons déjà signalé une grande richesse dans les vases sacrés dont se servaient les apôtres ; pourquoi n'au-

---

(1) *Ep. à Tim.* Ch. 4. v. 13.

(2) « *Joannes qui supra pectus Domini recubuit ; quique cùm esset sacerdos laminam* (petalon) *gestavit.* Eusèbe, *Hist. eccl.* liv. III, ch. 25.

(3) *De viris illustr.* Cap. 45.

raient-ils pas eu, dans les cérémonies du culte public, des vêtements remarquables par leur richesse, quoique leur forme ne fut pas différente de celle des habits ordinaires.

S. Épiphane, invoquant les témoignages de Clément d'Alexandrie et d'Eusèbe, affirme aussi que S. Jacques portait une lame sur le front : « *Sed et bracteam eidem in capite gestare licuisse relati fide digni viri in suis commentariis testati sunt.* » En vain nous dira-t-on que l'on ne trouve rien de semblable dans les auteurs cités. Toutes leurs œuvres ne nous sont pas parvenues, et S. Épiphane connaissait trop les origines chrétiennes pour se tromper à cet égard.

Mais pourquoi donc accumulerai-je des textes à discuter ? Il est plus simple de tout résumer en deux mots. Il est certain que des apôtres ont introduit l'usage de quelques vêtements ou insignes particuliers pour la célébration des cérémonies saintes. Donc tous l'ont fait ; car ils devaient agir ici d'après une idée commune. Les évêques et les prêtres n'ont pu que marcher sur leurs traces. Nous en rencontrerons d'ailleurs de nouvelles preuves en traitant des vêtements en particulier.

Les vêtements liturgiques ne diffèrent pas seulement des autres par la forme ; ils s'en distinguent aussi par des couleurs consacrées.

De tout temps et chez tous les peuples, on a rattaché aux couleurs quelque signification symbolique. L'impression qu'elles produisent sur l'œil paraît avoir de l'analogie avec les sentiments qui émeuvent l'âme. Il y a des couleurs qui attristent, d'autres qui réjouissent naturellement. Si le goût de toutes les nations n'est pas le même pour certaines couleurs, il n'en est pas moins vrai qu'elles ne les adoptent pas, en toute circonstance, indifféremment

l'une pour l'autre. L'Église, en consacrant certaines couleurs pour les vêtements liturgiques, continuait d'antiques traditions et mettait à profit une tendance de notre nature. Dans le culte juif, la richesse des ornements sacrés était encore rehaussée par l'éclat de quatre couleurs précieuses (1). Les apôtres et leurs premiers successeurs firent usage de la couleur blanche; un peu plus tard, on porta des vêtements de couleur rouge. L'opinion commune des savants est que ce fut seulement vers le XIIe siècle que l'on distingua régulièrement plusieurs couleurs liturgiques. Innocent III (2), Guillaume Durand (3) et leurs contemporains parlent de quatre couleurs principales employées par l'Église : le blanc, le rouge, le noir et le vert. Aujourd'hui, la liturgie romaine admet une cinquième couleur : le violet.

L'Église ne parle pas seulement à l'âme du chrétien; elle s'adresse encore à ses sens, parce qu'elle ne veut négliger aucun moyen de l'instruire. Ce qui frappe tout d'abord le fidèle, témoin des cérémonies saintes, c'est la couleur même des ornements. L'Église a ses vêtements de joie, comme aussi ses vêtements de deuil : le blanc, symbole de la sainteté, de la candeur et de l'innocence, est employé aux fêtes de Notre-Seigneur, de sa sainte Mère, des Confesseurs et des Vierges. Le rouge, comme symbole de la charité et du véritable courage, convient aux fêtes du Saint-Esprit et des Martyrs. Le vert est ici, comme dans la nature, un

(1) *Exod. XXVIII*, v. 5 et suivants.

(2) Innocent III. *De sacro alt. mysterio*. Lib. I, cap. 64.

(3) Durand, *Rationale*. Lib. III, cap. 18.

symbole d'espérance. Il est la figure des biens à venir, et il est employé aux simples dimanches, durant le temps surnommé du *pèlerinage* par plusieurs liturgistes. Le violet est la couleur ordinaire du deuil de l'Église ; c'est la couleur de la chair matée par la pénitence. Le noir a la même signification. La liturgie romaine n'en a conservé l'usage que pour l'office du Vendredi-Saint et les offices des Morts : mais, autrefois, il était employé dans toutes les circonstances où nous employons aujourd'hui le violet. Dès le XIII[e] siècle, néanmoins, le violet remplaçait quelquefois le noir. Le pape Innocent III rapporte la controverse agitée entre les liturgistes sur la couleur à prendre pour la fête des Saints-Innocents ; les uns prétendaient qu'il fallait employer le rouge, les autres, le noir ; après avoir indiqué quelques-unes des raisons données de part et d'autre, il ajoute : « *Hodiè utimur violaceis, sicut in Lætare Jerusalem, propter lætitiam quam aurea rosa significat* (1). »

Ces dernières paroles font allusion à une cérémonie particulière dont nous devons dire ici quelques mots. Le quatrième dimanche de Carême, *Lætare, Jerusalem*, a lieu la bénédiction de la rose d'or. Ce jour-là, le pape, allant dire la messe à l'église de Sainte-Croix, porte une rose d'or, parfumée de chrême et de musc, et après la messe, de retour à Saint-Jean-de-Latran, il donne cette rose à quelque personnage important ou il l'envoie à quelque prince ou princesse catholique. Pour cette cérémonie,

---

(1) Les héraldistes ont donné aussi l'explication symbolique des émaux usités dans les armoieries ; ces explications ont plus d'un rapport avec celles de la liturgie. — Voir *Le Palais de l'Honneur* par le P. Anselme, 1[re] partie, ch. 24.— *La vraye et parfaicte Science des Armoieries* par Pierre Palliot, aux articles *or, argent, azur, gueules, sable, pourpre et sinople.*

et aussi à cause des pensées de joie exprimées dans l'introït de la messe, le pape quittait les vêtements de deuil pour prendre une couleur moins sombre, le violet. Plus tard, l'Église ayant adopté la couleur violette pour les jours de tristesse et de pénitence, le pape revêtit, au quatrième dimanche de carême, des ornements couleur de *rose sèche*. Cette couleur tient le milieu entre le pourpre et le violet. Au troisième dimanche de l'Avent, *Gaudete*, le pape fait usage des mêmes ornements (1).

Dans quelques diocèses, il y a un plus grand nombre de couleurs liturgiques. Les ornements de couleur jaune, *flava*, sont employés aux fêtes des Anges ; mais si l'ornement est en drap d'or, il peut même, d'après la liturgie romaine, tenir lieu de toutes autres couleurs. Les ornements couleur d'aurore, *fulva*, peuvent remplacer le rouge; les ornements bleus, *cœrulea*, peuvent être considérés comme violets ; ou bien ils sont la couleur propre des fêtes de la Sainte-Vierge ; les ornements bruns, *fusca*, sont considérés comme noirs.

Après la question de l'origine des vêtements sacrés et celle des couleurs liturgiques, se présente une troisième question générale : Est-il convenable de ramener les orne-

---

(1) Aux approches de la fête de Pâques et dans un jour de trève entre les jours de la pénitence, la rose d'or rappelait agréablement le Christ en même temps que la joie chrétienne. Le commentaire de Rocca, *De aureâ rosâ*, le montre élégamment : « *Sicut naturalis rosa colore suo sensum visus delectat, odore odoratum recreat, et sapore gustum confortat ita Christus... Caro Christi incorrupta, per aurum quod corrumpi non potest designatur ; anima suavium odorum et virtutum plena per muscum significatur ; divinitas omnium rerum pretiosissima per balsamum repræsentatur.* » Voir l'opuscule de Rocca au tome I[er] de ses œuvres.

ments sacerdotaux et pontificaux à la forme qu'ils avaient au moyen-âge?

On comprend à quel point de vue nous nous plaçons pour traiter de réforme, ici et dans les cas de même nature. Nous savons qui a le droit et le devoir de régler les choses du culte public. Au XVIII[e] siècle, les évêques ont autorisé des changements qui avaient pour but de rendre les vêtements sacrés plus commodes; c'est à eux à juger s'il convient de revenir sur ce qui a été fait alors et de rétablir les formes anciennes. Les évêques d'Angleterre et plusieurs évêques de France se sont prononcés en faveur de ce retour. La réforme est commencée. Les archéologues peuvent donner humblement leur avis, en examinant la question sous le rapport artistique.

Il est, selon nous, de toute évidence que les coupes modernes de plusieurs ornements liturgiques, spécialement des chasubles, leur ôtent la gravité et la beauté qu'ils avaient au moyen-âge. La beauté d'une draperie ou d'une étoffe ne consiste pas seulement dans la richesse de la matière; elle réside encore dans le caractère de souplesse, de flexibilité qui distingue naturellement les tissus. L'ampleur, la longueur des plis, le moelleux de leurs formes, les effets de lumière et d'ombre qui s'y produisent, sont les conditions nécessaires de la majesté et de la décence pour des vêtements destinés à être portés dans des cérémonies religieuses. Or, ces conditions sont incompatibles avec une économie mesquine de l'étoffe, comme avec l'emploi des doublures inflexibles et des enduits gommés dont on a fortifié la plupart des ornements liturgiques (1). On objecte

(1) D'anciens ornements étaient raides et pesants ; mais ils le devaient à l'excessive richesse des tissus et aux broderies qui les recouvraient.

que les usages nouveaux sont plus commodes. Il y a lieu d'en douter, par exemple pour la chape. Un manteau de soie ne saurait être plus gênant qu'un manteau, si c'en est encore un, dont l'étoffe raide vise à l'effet du carton. La chasuble moderne est sans doute fort commode ; mais à quel prix? Je ne répèterai point la comparaison que l'on a faite de sa partie antérieure avec un étui de violon ; gardons un langage sérieux. Le moins qu'on en puisse dire, c'est qu'elle a perdu sa dignité et que souvent elle ressemble à peine à un vêtement. L'ancienne chasuble, comme on le verra, était moins commode. Mais il serait peut-être facile de lui enlever son caractère gênant, en maintenant ses plis au-dessus du coude, au moyen d'un cordon rattaché sur l'épaule. Il faut d'ailleurs se souvenir que les cérémonies religieuses ne demandent pas à être expédiées, et qu'on n'entrave pas leur exécution d'une façon regrettable pour la rendre un peu plus lente. Qui pourrait, aujourd'hui, préférer à la barrette le bonnet pointu, malgré le luxe de sa houppe de soie? Qui ne reconnaît l'excessive élévation de la mitre épiscopale? Elle fatigue les yeux de ceux qui la voient comme elle doit fatiguer la tête de celui qui la porte. Au reste, l'étude particulière de chaque vêtement me dispense d'entrer dans un plus grand nombre d'applications spéciales.

Si l'on traite de la réforme des costumes sacrés en les considérant dans leur rapport avec l'état monumental des églises, cette réforme paraîtra évidemment en pleine conformité avec celle de l'architecture religieuse qui est maintenant un fait accompli. Il ne serait pas logique d'approuver l'une et de rejeter l'autre. Désormais, les anciens vêtements reparaîtront dans les peintures, dans les verrières, dans la statuaire même. Quelle serait la raison du contraste? Le

sentiment de l'unité doit s'étendre partout. Nous l'avons dit assez, il y avait dans tous les arts du moyen-âge, dans son entente de la couleur et des lignes, un goût parfait d'union et d'harmonie. Ne scindons point cet ensemble.

II. — *Les vêtements des clercs et des prêtres.*

Bien que les vêtements proprement liturgiques soient l'objet principal qui doive fixer notre attention, il me paraît bon de consacrer quelques lignes à certaines parties du costume clérical qui ne sont pas réservées au prêtre ou dont il use dans la vie commune.

La pénule, dont parle S. Paul, était un manteau court, fermé de toutes parts. Les chrétiens, clercs et laïcs l'ont porté dans les premiers siècles. Le pallium des philosophes était un manteau de couleur noire ; il revêtit également les ministres de l'Évangile. Souvent aussi l'histoire les représente avec le birrus de laine ou de soie. C'était un manteau, quelquefois très riche, qui couvrait les bras et la poitrine sur laquelle il pouvait s'agrafer. La pénule et le birrus avaient un capuchon. Je parlerai plus loin des autres vêtements conservés par la liturgie. Les sandales ont été la chaussure des clercs durant les premiers siècles. Constantin accorda aux clercs de l'Église de Rome la chaussure des sénateurs, qui ajoutaient aux sandales une espèce de chausse de lin ou de laine blanche. Le brodequin ouvert ou lacé fut en usage dès le IVe siècle ; mais il y eut des évêques qui portèrent longtemps encore les sandales à courroies.

L'habit long, *vestis talaris*, a été de tout temps prescrit aux ecclésiastiques. La soutane, *subtaneum, sotanum, sub-*

tana, sutana (1), est une transformation de la toge ancienne qui est devenue, plus tard, un habit de dessous, relativement aux vêtements sacrés. La ceinture était autrefois utile pour en serrer les plis autour du corps ; on la conserve encore aujourd'hui, quoique la soutane ait perdu de son ampleur (2). Les canons des conciles et les autres règlements qui déterminent le costume ecclésiastique se contentent, le plus souvent, de prescrire, sans explication, la robe talaire ; d'une autre part, les monuments figurent d'ordinaire les personnages ecclésiastiques en habits sacrés. C'est ce qui ne me permet pas toujours de suivre la série des modifications que les vêtements anciens ont traversées. En 888, un concile de Metz a dit : « *Ut nemo clericorum arma portet vel indumenta laïcalia induat, id est cottos vel mantellos sine cappa non portent et laïci cappas non portent.* » En 1148, un concile de Reims interdit à tous les clercs de rechercher dans leurs habits la variété des couleurs, et celui d'Avignon, en 1209, prescrit à ceux qui sont dans les ordres sacrés d'avoir des vêtements fermés en haut, et il condamne les vêtements rouges, verts ou de soie. Le con-

(1) Une bulle d'Urbain VIII, en 1624, s'exprime ainsi : « *Omnes (clerici) gestant vestes talares, sive ut vocant subtanas, à collo usque ad talos demissas et desuper præcinctas.* » Du Cange dit que nous appelons soutane une espèce de robe *quòd forte sultanorum seu Turcorum vestis propria fuerit*. Le mot soutane ne dérive-t-il pas plutôt de *subtanus* que l'on employait pour *inferior* ?

(2) Divers conciles ont défendu le luxe des ceintures. Le concile de Trévise en 1601 : « *Nullus clericorum deferat ligamen sive vinculum coloris violacei, sed tantum nigri coloris, exceptis R. D. Decano*, etc. » Le synode de Milan, en 1574 : « *Neque cingula serico retisve instar contexta aut è corio confecta adhibeant.* » Un édit de l'archevêque de Cologne, en 1337, reproche aux clercs l'usage des ceintures d'or et d'argent, dont il conviendrait bien mieux de donner le prix aux pauvres.

cile de Tours, en 1230, ne veut point qu'ils paraissent en public « *nisi in cappis clausis, vel in mantellis, clausa etiam habeant supertunicalia.* » En 1324, le concile de Sens exige l'usage de souliers noirs et décents et condamne les souliers rouges, verts, jaunes et blancs. Écoutons un concile de Paris, en 1428 : « *Præcipuè inhibemus quibuscumque ne portent tunicas colorum rubeorum vel viridium per inferius aut superius porfilatas* (brochés) *aut nimiùm caudatas : nec etiam magnos colletos reversos, aut manicas nimiùm grossas seu caudatas ; sed ne nimia brevitate aut longitudine notandas, nec scissas à parte posteriori seu à parte anteriori nisi usque ad genua.* » Au XVIe siècle, les conciles ont à lutter contre les modes mondaines qui envahissent le sanctuaire ; on les entend proscrire les chaussures dorées, les manches fendues, les chemises et les collerettes plissées avec art et brodées, la soie et les rosettes de rubans. On recommande, non plus seulement les couleurs brunes et sans éclat, mais le noir pour tous les vêtements apparents (1). Depuis lors, les évêques ont conservé les teintes violettes pour la soutane; des chanoines partagent ce privilége. Les papes portent la soutane blanche, et les cardinaux, depuis Innocent III, la soutane rouge. Les enfants de chœur ont gardé, dans beaucoup d'églises, la soutane rouge ou violette qui était autrefois adoptée pour tout le chœur, et que l'uniformité de la discipline a fait remplacer par le noir (2).

(1) Voyez la compilation de Chamillard *De Coronâ, tonsurâ et habitû clericorum.* 1650.

(2) Les élèves des divers colléges de l'académie romaine se distinguent par la couleur de la soutane. Le collége germanique est en soutane rouge, le séminaire romain la porte violette; les orphelins, blanche, etc.

Quant à la barbe, pour ne point parler des Orientaux, ni des ordres religieux qui ne se sont jamais rasés, on voit qu'elle a été soumise, en Occident, à une discipline variable. On défend de la nourrir, c'est-à-dire de l'entretenir avec trop de soin ; mais il est interdit de la raser, par le concile de Barcelone, en 540, par celui de Lucques, en 1625, et il dit positivement qu'il entend suivre en cela l'esprit du concile de Trente : « *Concilii Tridentini vestigiis inhærendo sancimus ut clerici.... barbam item ne radant sed æqualiter attondeant.* D'autres conciles ordonnent de la renouveler, c'est-à-dire de la tailler convenablement de quinze en quinze jours, ou seulement une fois par mois. Ainsi le concile de Narbonne, en 1551 : « *Barbam radant saltem semel in mense ;* » et le synode de Burgos, en 1411 : « *Clericus ad minus semel in mense barbam et capillos renovari faciat.* » Il est fréquemment recommandé de tailler la barbe à la lèvre supérieure, de manière qu'elle ne puisse causer d'accident lorsque le prêtre, à la communion, boit le précieux Sang (1).

Il est peu de défense aussi souvent renouvelée par les conciles, s'adressant aux clercs, que celle d'entrenir de longs cheveux, comme ceux des femmes : « *Nec ipsa natura docet*, dit S. Paul, *quod vir quidem si comam nutriat*

[redacted]

sommet, en forme de cercle, ou de façon que les cheveux ne forment qu'une couronne. Aujourd'hui, la tonsure n'est plus aussi large, si ce n'est dans quelques ordres religieux, et on la proportionne à l'ordre dont l'ecclésiastique est revêtu.

Beaucoup d'auteurs pensent que la tonsure ne remonte pas au-delà du V[e] siècle; mais plusieurs la croient des temps apostoliques. Ils disent que S. Pierre la porta lui-même en mémoire de la couronne d'épines (1). Quoiqu'il en soit de cette tradition, l'Église impose la tonsure aux ecclésiastiques en signe qu'ils sont tenus de renoncer aux superfluités et aux vanités du monde. Sa forme symbolise à la fois la couronne royale du sacerdoce et la couronne qui ensanglanta le front du Sauveur, dont le prêtre doit plus spécialement méditer la passion et partager les souffrances.

Vers le milieu du XVII[e] siècle, les ecclésiastiques commencèrent à porter des perruques. L'usage de cette espèce de coiffure fut connu des Anciens. Je ne crois pas devoir entrer sur cette matière en des détails qui seraient d'un trop faible intérêt pour l'archéologie religieuse. L'étude des anciens tableaux, par exemple, oblige à descendre quelquefois à des faits peu considérables en eux-mêmes, mais importants en iconographie (2).

Les vêtements de tête employés par les clercs ont été nombreux et de formes très diverses (3). Les moines ont

---

(1) Voyez la compilation de Chamillard, p. 407 et suiv., où l'on trouve les diverses manières dont ce fait a été raconté et compris.

(2) Voyez Thiers, *Hist. des Perruques*, où l'on fait voir leur origine, leur usage, leur forme, l'abus et l'irrégularité de celles des ecclésiastiques, in-8°, 1776.

(3) Cf. R. P. Raynaud, *De pileo cœterisq. cap. tegmin.* Tome

porté très anciennement le capuchon, et beaucoup d'ordres le conservent encore; mais on conçoit que sa forme, ses dimensions, la manière de le rattacher aux vêtements du corps ou de l'en séparer, ont dû subir des changements dont je ne puis m'occuper. Le capuchon fourré et détaché du reste du costume a sans doute fait naître l'aumusse, que les laïcs ont portée autrefois comme les ecclésiastiques. Ce n'était, avant le XIIIe siècle, qu'un bonnet rond, de pelléterie et qui descendait jusqu'aux oreilles. Il s'agrandit ensuite, de manière à couvrir de plus le cou et les épaules. Sa couleur était noire, grise, blanche ou mouchetée de blanc. Arrivée à ses plus grandes proportions, l'aumusse devait être extrêmement chaude. C'est sans doute ce qui détermina à la faire descendre sur les épaules, en découvrant la tête, soit que l'on gardât ou que l'on supprimât le capuchon. L'aumusse actuelle, qui est un ornement de chœur pour les chanoines, dans beaucoup de cathédrales, consiste simplement en une large bande de fourrure qu'ils portent sur le bras gauche et qui est bien éloignée de l'ancien vêtement de tête dont elle a conservé le nom.

Selon Claude de Vert, le camail n'est que la chape raccourcie, le manteau talaire devenu mantelet : « La chape, c'est-à-dire le grand manteau de serge noire, violette ou rouge que les ecclésiastiques portaient autrefois par-dessus l'aube, a souffert, aussi bien que l'aube, de notables altérations, ayant été complètement réduite à une espèce de mantelet appelé vulgairement camail. En sorte que, de trois habits longs que portaient continuellement les clercs,

---

XIII de ses œuvres; Thiers, *op. cit.*; D. Claude de Vert. *Explic. des Cérém.* Tome II.

à savoir : la robe ou soutane, l'aube et la chape, il ne leur reste plus proprement que la robe ou soutane, l'aube ayant été raccourcie de moitié, et la chape des deux tiers. Où l'on voit que l'habit de dessous s'est toujours plus défendu, savoir : la soutane plus que l'aube, et l'aube plus que la chape. Ainsi, l'aube s'est toujours mieux maintenue à l'autel, que non pas les habits de dessus, je veux dire la tunique, la dalmatique et la chasuble (1). »

Dom de Vert a bâti, au sujet de la barrette, un système plus ingénieux que fondé. Il pense qu'elle s'est formée d'un bonnet rond, de laine, que l'on portait sous le capuchon et qui présentait de petites pointes ou cornes lorsqu'on le prenait avec les doigts pour l'ôter ou le remettre. Benoît XIV rejette l'opinion de De Vert ; il pense que la barrette est ainsi nommée de la partie supérieure du birrus, *birretum*, qui couvrait la tête. Elle ne paraît point avant le IX[e] siècle, et elle a pu s'introduire progressivement à mesure qu'on abandonna l'usage d'aller à l'autel, la tête couverte de l'amict. Les Italiens ont donné trois cornes à la barrette ; elle en a quatre en Espagne où elle présente ainsi la figure de la croix. Le concile de Malines, en 1607, d'accord avec un concile d'Aix, a dit : « *Clericale birretum, cum est ecclesiasticorum hominum proprium, ad crucis formam confectum semper gerant.* » En 1550, un synode de Cambray ordonna de la porter en public et surtout dans l'église. D'autres synodes recommandent de la poser avec aplomb sur la tête (2). Le mauvais goût et une tendance générale à déformer les vêtements que la tradition

---

(1) De Vert. *Explic.* Tome II, page 297.

(2) V. Chamillard, *op. cit.*

On se sert, en Italie, de surplis à plis extrêmement fins et qui ne descendent pas au-dessous de la ceinture. Les chanoines réguliers de S. Augustin le mettent dans la vie commune, ainsi que les religieux hospitaliers du Grand-Saint-Bernard ; mais il est réduit, pour ces derniers, à de simples tresses blanches (1). C'est la plus étrange des réductions que j'aie remarquée entre toutes celles qui ont rendu les anciens vêtements ecclésiastiques méconnaissables.

Les ornements que revêtent les ministres sacrés pour la célébration du Saint-Sacrifice sont l'amict, l'aube et le cordon, le manipule, l'étole, la tunique et la dalmatique, la chasuble.

L'AMICT. On célébra le Saint-Sacrifice, jusqu'au VII[e] ou VIII[e] siècle, sans avoir aucun vêtement sur le cou. Mais alors on trouva plus convenable de le couvrir d'un voile. C'est ce que prouvent les monuments rapprochés de cet âge. Plusieurs auteurs enseignent que l'amict avait pour but de protéger la gorge contre les causes de rhume. Autrefois il s'étendait sur toute la tête, et on ne le rejetait sur les épaules que pour le commencement ou même pour le canon de la messe. Nous remarquons des vestiges de cette tradition dans les rubriques de l'ordination du sous-diacre, dans celles du missel romain qui prescrivent de placer l'amict sur la tête avant de le faire descendre sur le cou, et enfin dans les usages de quelques ordres religieux. On retrouvera cette coutume en beaucoup d'anciennes images. *Amictus* vient de *amicire ;* mais le même vêtement a été

(1) Je n'aurais pas reconnu le surplis dans ces bandes légères, sans les explications que je reçus, au Grand-Saint-Bernard, des religieux eux-mêmes.

désigné aussi sous le nom de *anabolagium* ou *anabolarium*, du grec *anaballesthai*. Les femmes se servaient autrefois d'un vêtement de cette espèce, ainsi que nous l'apprend, entr'autres, S. Isidore de Séville. Il était communément de lin, et quelquefois de soie, ou paré de broderies. Alors même qu'il ne servait plus à envelopper la tête, on le disposait, comme à Milan, au XVIe siècle, de manière qu'il formât une sorte de collet sur la chasuble. Cette partie restant visible, continua à être parée. En général, le mot *vestes paratas*, appliqué aux vêtements de lin, désigne une parure consistant en un ornement d'or et de broderies, quelquefois historiées, que l'on attachait au tissu. La liturgie a elle-même fixé le sens symbolique que nous devons attribuer à l'amict. L'évêque dit au sous-diacre qu'il ordonne : « *Accipe amictum per quod designatur castigatio vocis ;* » et le prêtre récite, en prenant ce vêtement, la prière suivante : « *Impone, Domine, capiti meo galeam salutis æternæ ad excusandos diabolicos effectus* (1). »

L'Aube. L'ancienne tunique blanche, qui appartenait au costume des nobles romains, a été conservée dans l'Église où elle est devenue un ornement propre aux ministres sacrés. Les Grecs la nomment *poderis*, et les Latins *alba* et *camisia*. De nos jours, l'aube est souvent très riche en broderies. Au moyen-âge, elle était aussi brodée. Les franges d'or, les fils d'or mêlés au tissu, les pierres fines, les parures lui prêtaient leur éclat : « *Quod autem aurifrigium habet*, dit Innocent III, *et gemmata est in diversis locis, et variis operibus ad decorem, illud insinuat quod*

---

(1) Voyez de plus Innocent III, Durand, Rupert, *De Div. Offic.* Lib. I, c. 19.

quefois pourvue de manches que l'on proscrivit dans la suite. Les papes, dès le siècle suivant, furent représentés vêtus de la chape. Cet ornement est d'une grande majesté lorsqu'on ne lui enlève pas l'effet naturel de la draperie. Au moyen-âge, la chape ne resta point, dans la rigueur du terme, un manteau pluvial. Aussi, de simple qu'elle était, on la voit s'enrichir de broderies, d'or, de pierres précieuses. Au bord inférieur, on la garnissait volontiers de houppes et de clochettes, comme la robe du grand-prêtre chez les Hébreux. Telle était celle que Guillaume d'Angleterre envoya à S. Hugues de Cluny : « *Cappam pene auream totam, in qua vix nisi aurum apparet, vel electrum* (or et argent), *vel margaritarum textus aut gemmarum series : inferius autem undique tintinnabula resonantia, ipsaque aurea pendent* (1). » Les chapes modernes ont transformé le chaperon en un grand collet qui ne sert à rien pour la tête.

Aujourd'hui, la chape est l'habit des chantres. Dès le XIIIe siècle, Honorius d'Autun disait : « *Cappa propria vestis est cantorum.* » Il indique qu'elle était ouverte par-devant, ornée de franges au bas et pourvue d'un capuce (2). Pour les cardinaux, le capuchon est doublé d'hermine. A l'exception de quelques jours où le pape revêt la chape blanche, il la porte rouge. S. Pierre Damien disait au sujet de l'antipape Cadaloüs : « *Habes morem romani Pontificis rubeam cappam.* »

Plusieurs auteurs font dériver le nom du *superpellicium*

---

(1) Anon. *De mir. S. Hug.*, en Du Cange.

(2) Durand nous apprend qu'on ne s'en servait qu'aux grandes fêtes. *Rat.*, lib. III, c. 1.

ou surplis, de *vestis super pelles*, parce que ce vêtement aurait recouvert les robes à fourrures qui étaient d'un usage commun. Ils pensent que l'épaisseur de ces fourrures avait déterminé la grande largeur des manches. Durand de Mende est de cet avis : « *Dictum est superpellicium eò quod antiquitùs super tunicas pellicias de pellibus mortuorum animalium factas induebatur, quod adhuc in quibusdam ecclesiis observatur.* » Vers le commencement du XVIIIe siècle, on avait déjà réduit la grandeur des manches, et l'on imagina d'attacher derrière ce vêtement des ailes plissées. Idée bizarre, non-seulement parce que ces ailes ne ressemblaient à rien, mais aussi parce qu'il est peu naturel de vouloir emprunter aux images des anges un attribut qui leur est propre. Il y a, au moyen-âge, des exemples de surplis à capuchon.

La longueur du surplis a varié. Il est raisonnable de le considérer comme un diminutif de l'aube. On lui donne aujourd'hui le nom de rochet lorsqu'il est à manches étroites (1). Au moyen-âge, le surplis et le rochet sont quelquefois distingués et d'autres fois confondus. Plusieurs croient que le rochet était, au XVIe siècle, le surplis sans manches que l'on porte encore de nos jours en certains diocèses (2).

---

(1) Le mot *rochetum* vient du nom *roccus*, *roch* en tudesque, par lequel on désigne un habit de dessus.

(2) Le rabat que gardent les prêtres français est un prolongement du collet de la chemise que l'on commença à *rabattre* dès le milieu du XVIe siècle. On en vint, pour plus de facilité, à détacher ce collet qui fut adopté comme ornement. En France, au XVIIe siècle, il s'élargit et s'allongea en une bande de toile qui diminua dans la suite et subit des changements tant sous le rapport de la forme que sous celui du tissu.

On se sert, en Italie, de surplis à plis extrêmement fins et qui ne descendent pas au-dessous de la ceinture. Les chanoines réguliers de S. Augustin le mettent dans la vie commune, ainsi que les religieux hospitaliers du Grand-Saint-Bernard ; mais il est réduit, pour ces derniers, à de simples tresses blanches (1). C'est la plus étrange des réductions que j'aie remarquée entre toutes celles qui ont rendu les anciens vêtements ecclésiastiques méconnaissables.

Les ornements que revêtent les ministres sacrés pour la célébration du Saint-Sacrifice sont l'amict, l'aube et le cordon, le manipule, l'étole, la tunique et la dalmatique, la chasuble.

L'AMICT. On célébra le Saint-Sacrifice, jusqu'au VIIe ou VIIIe siècle, sans avoir aucun vêtement sur le cou. Mais alors on trouva plus convenable de le couvrir d'un voile. C'est ce que prouvent les monuments rapprochés de cet âge. Plusieurs auteurs enseignent que l'amict avait pour but de protéger la gorge contre les causes de rhume. Autrefois il s'étendait sur toute la tête, et on ne le rejetait sur les épaules que pour le commencement ou même pour le canon de la messe. Nous remarquons des vestiges de cette tradition dans les rubriques de l'ordination du sous-diacre, dans celles du missel romain qui prescrivent de placer l'amict sur la tête avant de le faire descendre sur le cou, et enfin dans les usages de quelques ordres religieux. On retrouvera cette coutume en beaucoup d'anciennes images. *Amictus* vient de *amicire ;* mais le même vêtement a été

---

(1) Je n'aurais pas reconnu le surplis dans ces bandes légères, sans les explications que je reçus, au Grand-Saint-Bernard, des religieux eux-mêmes.

désigné aussi sous le nom de *anabolagium* ou *anabolarium*, du grec *anaballesthai*. Les femmes se servaient autrefois d'un vêtement de cette espèce, ainsi que nous l'apprend, entr'autres, S. Isidore de Séville. Il était communément de lin, et quelquefois de soie, ou paré de broderies. Alors même qu'il ne servait plus à envelopper la tête, on le disposait, comme à Milan, au XVI[e] siècle, de manière qu'il formât une sorte de collet sur la chasuble. Cette partie restant visible, continua à être parée. En général, le mot *vestes paratas*, appliqué aux vêtements de lin, désigne une parure consistant en un ornement d'or et de broderies, quelquefois historiées, que l'on attachait au tissu. La liturgie a elle-même fixé le sens symbolique que nous devons attribuer à l'amict. L'évêque dit au sous-diacre qu'il ordonne : « *Accipe amictum per quod designatur castigatio vocis ;* » et le prêtre récite, en prenant ce vêtement, la prière suivante : « *Impone, Domine, capiti meo galeam salutis æternæ ad excusandos diabolicos effectus* (1). »

L'Aube. L'ancienne tunique blanche, qui appartenait au costume des nobles romains, a été conservée dans l'Église où elle est devenue un ornement propre aux ministres sacrés. Les Grecs la nomment *poderis*, et les Latins *alba* et *camisia*. De nos jours, l'aube est souvent très riche en broderies. Au moyen-âge, elle était aussi brodée. Les franges d'or, les fils d'or mêlés au tissu, les pierres fines, les parures lui prêtaient leur éclat : « *Quod autem aurifrigium habet*, dit Innocent III, *et gemmata est in diversis locis, et variis operibus ad decorem, illud insinuat quod*

---

(1) Voyez de plus Innocent III, Durand, Rupert, *De Div. Offic.* Lib. I, c. 19.

Propheta dicit in psalmo : Astitit regina à dextris tuis in vestitu deaurato circumdata varietate. » Benoît XIV assure qu'anciennement, le Vendredi-Saint, les prêtres revêtaient l'aube noire. Son nom indique assez quelle est sa couleur ordinaire. Les paroles que l'on récite en la prenant nous instruisent du sens moral que l'Église y attache : elle est le symbole de l'innocence et de la pureté du cœur : « *Dealba me, Domine, et munda cor meum.* » Les plis de l'aube sont maintenus par un cordon ou une ceinture. Benoît XIV observe qu'il faut placer la ceinture non à la hauteur de la poitrine, mais autour des reins. Elle est aussi ancienne que l'aube, et il n'y avait chez les Romains que les efféminés qui osassent paraître en public avec l'aube flottante. Dans l'ancienne Loi, comme dans la nouvelle, on a toujours considéré la cérémonie qui consiste à se ceindre les reins comme symbolisant la mortification de la chair et de ses convoitises. Aussi l'Église met ces paroles dans la bouche du ministre qui prend cette ceinture : « *Præcinge me, Domine, cingulo puritatis et extingue in lumbis meis humorem libidinis ut in me maneat virtus continentiæ et castitatis.* » Il n'est pas rare d'entendre mentionner, au moyen-âge, des ceintures en or, brillantes de pierres fines et de perles. Les évêques portent seuls, en France, la ceinture de soie blanche, frangée d'or ou d'argent aux extrémités. Les prêtres se contentent d'un simple cordon.

Le manipule. Le manipule, selon son étymologie, est un ornement de la main. Il n'appartient pas à la haute antiquité. Les uns le font remonter au-delà du VIIIe siècle; selon les autres, il date de cette époque ou même d'une époque plus récente. Cette controverse nous semble rouler sur un malentendu. Elle s'est produite parce qu'on n'a peut-être pas pris le soin de distinguer le linge ou mouchoir

qui a précédé le manipule et le manipule considéré comme ornement. On se servait autrefois, en effet, d'un mouchoir posé sur le bras gauche et destiné à essuyer la sueur du front. Il est appelé *sudariolum*, *sindo*, *fano*, *mappula*, *manula*, *mantile*. Alcuin dit : « *Mappula quæ in sinistra parte gestatur, quâ pituitam oculorum et narium detergimus, præsentem vitam designat* (1). » Ives de Chartres en parle dans le même sens au XI[e] siècle. Mais Hugues de Saint-Victor, Honorius d'Autun, Innocent III et Durand ne font plus, aux deux siècles suivants, que des allusions à l'ancienne destination de ce mouchoir. Nous en concluons qu'au XII[e] siècle, le manipule devenait un véritable ornement. Aussi, en 1200, sous Eudes de Sully, un synode de Paris décrète qu'on mettra sur l'autel un manuterge avec le missel, « *ad tergendum os et nares, si fuerit necesse.* » Toutefois le manipule était déjà un ornement dans quelques églises. S. Grégoire-le-Grand accorde aux prêtres et aux diacres de Ravenne le privilège de le porter. S'il n'avait été qu'un mouchoir, il n'aurait pas été ainsi réservé, et tous les prêtres auraient pu le porter, puisque tous éprouvent les besoins auxquels il devait satisfaire. Autrefois on ne plaçait le manipule au bras qu'après le *Confiteor*, au moment où on relevait les plis de la chasuble. Les évêques suivent cet usage, bien que la chasuble échancrée sur les bras ne demande plus à être repliée (2).

(1) Alcuin. *De div. offic.* col. 275 de la collec. d'Hittorp.

(2) Il y a ici une controverse. Il est prouvé par d'anciens ordres romains que l'on a pris autrefois le manipule avant d'aller à l'autel. D. Georgi et d'autres pensent qu'on ne l'a mis qu'après la confession des péchés, parce qu'il est le symbole des œuvres méritoires.

Les manipules n'avaient pas anciennement la forme qu'ils affectent aujourd'hui. Ils consistaient en une bande de largeur égale d'une extrémité à l'autre, et ils étaient plus longs. On y consacrait de riches étoffes, des tissus d'or et d'argent. On y suspendait aussi des clochettes. Le manipule moderne s'élargit aux extrémités, et l'on y dessine deux croix. Une troisième est figurée au point du milieu que l'on fixe sur le bras. Il suit la couleur de la chasuble.

L'évêque dit au sous-diacre, en lui donnant le manipule : « *Accipe manipulum per quem designatur fructus bonorum operum ;* » et le prêtre, en l'attachant à son bras pour la messe, récite la prière : « *Merear, Domine, portare manipulum fletus et doloris ut cum exultatione recipiam mercedem laboris.* » Aussi les symbolistes sont unanimes à l'envisager comme le signe des travaux de cette misérable vie et des douleurs de la pénitence. On le porte du côté gauche et il offre une croix à nos regards : la gauche a toujours désigné dans l'Église la vie présente ; la croix du Sauveur parle d'elle-même.

L'ÉTOLE. L'histoire de l'étole n'est pas sans obscurité, et il faut, pour la tracer clairement, distinguer avec soin plusieurs vêtements anciens et divers changements de formes et de nom.

L'étole des Grecs et des Romains n'eut rien de commun dans la forme avec notre étole actuelle ; car c'était une espèce de tunique talaire et pourvue de manches. Primitivement les femmes et les hommes efféminés la revêtaient seuls. Elle fut ensuite adoptée par les nobles et devint même une marque du souverain pontificat (1). L'historien Zo-

---

(1) Il est bon de remarquer que la Bible et aussi les anciens

zime raconte que les prêtres offraient à l'empereur, au moment où il arrivait au pouvoir, l'étole sacerdotale, et qu'on lui donnait dès lors le titre de pontife suprême. C'est une étole de ce genre que les évêques, les prêtres et les diacres portèrent dans les premiers siècles. Telles étaient celle de S. Jacques que l'on possédait à Jérusalem et dont se revêtirent longtemps les évêques de cette ville, et celle d'or que Constantin donna à Macaire, l'un d'eux, sans doute en signe que le sacerdoce chrétien avait remplacé le pontificat romain.

Comment l'étole actuelle, si différente de cette tunique, a-t-elle reçu le même nom? Bona et d'autres liturgistes conjecturent que l'on a donné le nom de l'étole à la bande ou orfroi qui en était l'ornement principal et que l'on a prise pour le tout. Cette bordure précieuse a pu être envoyée quelquefois à la place de la tunique entière, par les empereurs qui l'adressaient en présent et par manière de décoration aux personnages qu'ils voulaient honorer. Du reste, le nom de *stola* n'est appliqué au vêtement en forme de bande, passant autour du cou et pendant par devant, que vers le VIII[e] siècle; même il n'est pas accepté par tout le monde. On appelle auparavant cette longue bande *orarium*. Raban Maur dit : « *Quintum est quod orarium dicitur, licet hoc quidam stolam vocent.* »

L'orarium était, chez les Romains, une bande de lin qui avait de l'analogie, pour la forme, avec l'étole actuelle. Elle passait derrière le cou et descendait des épaules sur la poitrine. On s'en servait pour essuyer la sueur du vi-

---

auteurs profanes ont appelé souvent *stola* en général un vêtement propre à couvrir tout le corps. Ainsi Pharaon donne à Joseph une étole; Joseph fait le même présent à ses frères.

sage. S. Ambroise raconte que, durant une tempête, son frère, pour sauver le Saint-Sacrement, le mit dans son orarium qu'il enroula autour de son cou : « *Ligari fecit in orario et orarium insolvit collo atque ità se injecit in mare.* » S. Grégoire de Tours rapporte que l'on étrangla le fils de Sigismond en lui serrant le cou avec l'orarium. L'étole actuelle peut donc tirer son origine de ce vêtement, puisqu'il y a communauté de forme et de nom, aussi bien que de la bordure de l'ancienne tunique dont nous avons parlé.

Quoiqu'il en soit, l'orarium ou l'étole a été de bonne heure un vêtement distinctif des ministres sacrés. La soie, l'or, les étoffes teintes ont succédé au lin. Au IVe siècle, un synode de Laodicée en interdit l'usage aux sous-diacres et aux ministres inférieurs. Le diacre la porta d'abord sur l'épaule gauche, sans que les bouts vinssent se rattacher sous le bras droit (1), comme cela eut lieu plus tard par raison de commodité. En France, il l'a mise, les deux bouts pendant par devant, ainsi que le prouvent d'anciennes statues. Dès le VIIe siècle, le prêtre l'a disposée en croix sur sa poitrine pour la célébration de la messe (2). En d'autres temps, il la porte, comme l'évêque le fait constamment, en laissant les extrémités pendre par-devant. Le diacre, le prêtre et l'évêque ont autrefois gardé l'étole en dehors de l'église et pour la vie commune. Elle suit, de même que le manipule, la couleur de la chasuble.

Les anciennes étoles étaient plus longues que les étoles

---

(1) Conc. de Tolède, en 633.

(2) Conc. de Brague, en 675. La discipline a varié sur ce point, car Innocent III témoigne que l'usage à Rome était contraire. *Op. cit.*, lib. I, c. 53.

modernes. Elles ne s'élargissaient pas aux extrémités. Elles étaient garnies au bas de franges et souvent même de clochettes. Kraser fait observer, à ce propos, que l'on aurait tort d'entendre, avec Georgi, par ces clochettes, des glands ou boules de fils d'or ou d'argent. Il cite en preuve les chasubles et les chapes du Trésor de Liége, garnies encore de véritables clochettes. Au moyen-âge, l'évêque de Paderborn, Meinwerc, contemporain de S. Henri, donnait à un monastère plusieurs étoles, dont l'une n'avait pas moins de vingt-sept clochettes. Du Cange en fournit d'autres exemples.

L'Église a voulu que l'étole fût le symbole du joug du Seigneur imposé aux ministres des autels qui recouvrent, en s'y soumettant avec obéissance, l'immortalité perdue par le péché. L'évêque, en effet, impose l'étole au diacre en lui disant : « *Accipe stolam candidam de manu Dei ; adimple ministerium tuum, potens est enim Deus, ut augeat tibi gratiam suam.* » Il exprime plus clairement la même pensée à l'ordination du prêtre : « *Accipe jugum Domini : jugum enim ejus suave est, et onus ejus leve ;* » et celui-ci, en revêtant l'étole pour les saints offices, la considère, dans la prière qu'il récite, comme la figure d'une autre étole glorieuse et impérissable : la gloire du Paradis.

La dalmatique, le colobe. Vers le II[e] siècle s'introduisit à Rome un vêtement étranger qui devint commun aux laïcs et aux clercs, c'est la dalmatique ou le colobe (la coule), qui ne diffèrent qu'en ce que la dalmatique est plus large et a les manches plus amples. Toutefois ces manches ne s'étendaient guère au-delà des coudes. La dalmatique empruntée, comme son nom l'indique, à la Dalmatie, était un vêtement talaire que l'on décorait, selon la dignité des personnages, de roses, de clous ou de raies de pourpre plus ou

moins larges ; et on les appelait pour cette raison *laticlaves* ou *angusticlaves* (1). Les évêques la portèrent ; S. Silvestre l'accorda aux diacres de l'Église de Rome, et l'usage en devint peu à peu général pour les ministres sacrés. Les évêques ont continué à la mettre sous la chasuble avec la tunicelle des sous-diacres. Les prêtres l'ont prise aussi, et les exemples d'églises où ils ont eu, jusqu'à ces derniers temps, la coutume de la garder sous la chasuble, sont même fréquents. La dalmatique moderne a les manches fendues et descend moins bas. Voici quelques passages des auteurs du moyen-âge ; ils compléteront ce qu'ils nous importe de savoir au sujet de cet ornement :

Amalaire Fortunat : « *Dalmatica duas coccineas lineas habet retrò, similiterque in anteriori parte... Ailquæ dalmaticæ habent viginti octo fimbrias antè et retrò... et aliquæ trigenta et trigenta, singulæ lineæ altrinsecus quindecim... sinistrum latus habet fimbrias.... ad dextrum latus non habet* (2). » Le fond de la dalmatique était alors communément blanc ; les lignes rouges répondaient à peu près à celles que tracent aujourd'hui les galons d'or. Il est des dalmatiques peu anciennes qui n'ont point de franges au côté droit, tandis qu'elles en ont au côté gauche ; c'était peut-être pour laisser au bras plus de facilité d'agir. Mais Amalaire explique mystiquement toutes ces particularités : « *Inconsutilis etiam est*, » dit Alcuin (3). Raban Maur : « *Hæc vestis in modum crucis est facta... Habet quoque et purpureos tramites ipsa tunica à summo usque ad ima, antè*

(1) S. Grégoire. Ed. Migne, p. 1033, note F.

(2) Fortunat, *De eccl. off.* lib. II, c. 21.

(3) Alcuin, *De Div. off.*, à l'explication du sens des vêtements.

ac retrò descendens, necnon et per utramque manicam (1). » Les auteurs moins anciens, tels qu'Honorius d'Autun et Innocent III n'ajoutent rien à ces renseignements.

La tunique dont se revêt présentement le sous-diacre se confond avec la dalmatique. Elle était autrefois plus étroite que celle-ci et peut-être d'une étoffe moins précieuse ou plus légère. Honorius d'Autun l'appelle *subtile* ou *stricta tunica* (2). Les évêques mettent sous la chasuble, outre la dalmatique, la tunicelle du sous-diacre. Nous pensons, avec Hugues de Saint-Victor, Durand et Merati, qu'on peut voir dans cet usage un signe de la plénitude du pouvoir sacerdotal de l'ancienne Loi et de la nouvelle résidant en leur personne (3). Cela n'empêche point d'admettre qu'ils ont gardé ces vêtements parce qu'ils les portaient à une époque où ceux-ci n'étaient pas spécialement affectés aux autres ordres de la hiérarchie.

La chasuble. La chasuble, aux yeux de l'archéologue et du liturgiste, est l'un des ornements les plus importants : il est le plus apparent, il sert pour les cérémonies les plus augustes ; sa forme ancienne est majestueuse et on lui a prodigué toutes les richesses qui peuvent briller dans un vêtement. La chasuble a été nommée *casula*, parce que, dit S. Isidore de Séville, elle ressemble à une petite case qui protége l'homme tout entier. On l'appelle aussi *planeta*, du grec *plané*, qui signifie l'action d'errer ; elle tourne, en effet, autour du corps, et elle avait une forme indécise à cause de l'ampleur de sa draperie.

---

(1) Raban, *De inst. cleric.* lib. I, c. 20.

(2) Honorius, *Gemma.* lib. I, c. 229.

(3) Merati, *Comm. de Gav.* P. II, tit. 1, p. 149. Ed. 1763.

Il est certain que, primitivement, la chasuble a été un habit profane. On l'interdisait aux moines parce qu'elle était trop somptueuse, ou du moins ils devaient n'user que des moins riches et des moins éclatantes : « *Planeticarum atque birrorum pretia simul et ambitionem declinant,* » dit la Règle de Cassien. Jean Diacre, décrivant le costume de S. Grégoire et de ses parents, représente ce pape et son père revêtus de chasubles d'une couleur brune : « *Castanei coloris.* » Et on lit dans une vie de S. Fulgence que des seigneurs ou nobles mirent un jour ce saint à l'abri de la pluie, en étendant sur lui leurs *planètes.*

Au VIIe siècle et alors que la chasuble était encore portée par les laïques, les lois ecclésiastiques obligeaient le prêtre à la revêtir comme une marque distinctive (1). Lorsque l'admission des Barbares dans le sein du clergé menaçait d'amener la substitution de leurs habits étroits et peu dignes aux larges et nobles vêtements, les conciles maintenaient la chasuble entre tous ces derniers. Un synode, présidé par S. Boniface de Mayence, décrète que les prêtres et les diacres seront tenus de la prendre et de rejeter le *sagum* des laïcs. Elle est devenue un ornement particulier au prêtre, bien que le diacre et le sous-diacre l'aient revêtue en certaines circonstances (2).

Les plus anciennes chasubles étaient toutes rondes, comme le sont encore celles des Grecs, c'est-à-dire qu'elles n'avaient ni manches, ni trous, ni échancrure pour le bras, mais seulement une ouverture pour passer la tête. Il était, par conséquent, nécessaire de la relever, en la repliant de

---

(1) Concile de Tolède IV.

(2) Voyez Gavanti et Merati, P. I, tit. 19.

chaque côté sur les bras, pour faciliter les mouvements du prêtre. Cette forme avait quelque chose de gênant, d'autant plus que les ornements dont on chargea les chasubles ou les étoffes épaisses que l'on y consacra ne permettaient pas de la plier aisément. On se décida à l'échancrer par côté en France et en Italie. Le plus ancien exemple est dans une mosaïque de S. Apollinaire de Ravenne, qui date de 567 (1). Cette échancrure s'agrandit successivement, mais sans que la longueur de la chasuble, qui descendait en pointe, surtout par-devant, fût diminuée. On rencontrera néanmoins des chasubles du moyen-âge qui sont parfaitement rondes.

Il y a une foule de statues, de pierres tombales, de peintures qui présentent la chasuble en draperie souple, avec des échancrures qui ne l'empêchent pas de couvrir les bras au-dessous du coude, ou simplement taillée en large pointe (2). La forme actuelle, que je n'ai pas besoin de décrire, n'est devenue commune qu'au XVIIIe siècle (3).

Les rubriques ne se sont pas modifiées en raison des changements qu'éprouvait la chasuble ; car sa forme ancienne explique seule pourquoi on la relève encore par derrière à la consécration; pourquoi les ministres la prennent du doigt, près de l'épaule du prêtre, lorsqu'il encense; pourquoi le diacre et le sous-diacre revêtent la chasuble, mais repliée, à certains jours marqués par la liturgie.

J'ai dit que l'on avait déployé une grande magnificence

---

(1) Ciampini, Voyez la gravure 24, tome II, p. 80.

(2) Cette dernière coupe est celle de la chasuble de S. Thomas de Cantorbéry, que nous donnons, planche VII, fig. 2. Elle est en soie violette, brodée au collet et ornée de galons.

(3) Voyez Lebrun-Desmarettes, *Voyages liturg.*

dans les chasubles. Celles qui nous restent en font foi, aussi bien que les descriptions écrites. L'or, les broderies, les pierres précieuses, les perles, les sonnettes en augmentaient parfois la pesanteur au point qu'il fallait être robuste pour s'en servir. Le trésor de Mayence en possédait une de couleur violette, mais si lourde, à cause des petites lunes et des astres d'or dont elle était parée, que le célébrant était obligé de l'échanger, à l'offertoire, contre une plus légère.

En France, mais non en Italie, on dessine sur la chasuble une croix, par le moyen des galons et souvent aussi par une couleur différente. Dans ce dernier cas, on juge de la couleur du vêtement, non par celle de la croix, mais par celle du fond. En règle générale, c'est le fond de l'étoffe, et non les ornements, qui détermine la couleur liturgique.

La croix convient sur la chasuble dont on se sert spécialement pour le sacrifice qui renouvelle celui du Calvaire. L'agneau, le pélican y sont quelquefois brodés, et l'idée qu'ils rappellent est en harmonie avec celle de la croix. Mais il n'en est pas de même d'autres images, telles que la colombe, figure du Saint-Esprit, et le triangle rayonnant, emblême d'un Dieu en trois personnes. Si l'on veut faire attention aux insinuations qu'elles présentent tout d'abord à l'esprit, on pourra penser, avec raison, que le prêtre qui les porte à l'autel dit la messe avec une hérésie sur le dos. L'évêque, en donnant la chasuble au prêtre qu'il ordonne, prononce ces paroles : « *Accipe vestem sacerdotalem per quam caritas intelligitur, potens est enim Deus ut augeat tibi caritatem et opus perfectum.* » Les livres des liturgistes sont, en ce point, l'écho fidèle du pontifical.

Je ne veux pas clore cet article sur les vêtements sacerdotaux sans résumer ce que les symbolistes nous enseignent

touchant les rapports que l'on peut découvrir entre eux et la vie de N.-S. Nous avons vu, dans la première partie de ce cours quelques-uns des liens qui les unissent aux vêtements pontificaux de l'ancienne Loi, et nous avons entendu les leçons que l'Église y attache pour notre édification spirituelle. Gardons-nous de croire que le respect pour ces idées soit de peu de conséquence. Si on l'avait entretenu depuis deux siècles, nous ne serions pas témoins de ces changements, de ces mutilations malheureuses qui ont arraché à plusieurs de nos vêtements liturgiques toute leur beauté. Veut-on, par exemple, que la chasuble reste un symbole de la charité qui couvre le pécheur et l'indigent d'un manteau protecteur? Il faut alors lui laisser son ampleur et la souplesse de ses draperies. Autrement le symbole n'a plus le fondement de l'analogie et devient incompréhensible.

Merati a fait lui-même le résumé que j'ai en vue (1). L'amict, c'est le voile qui cache la divinité du Christ, ou celui qu'on jeta sur sa tête à la Passion; c'est encore sa couronne d'épines. L'aube représente sa sainteté, la gloire de sa résurrection, ou la robe qui lui fut donnée par Hérode. La ceinture symbolise sa pureté infinie, les fouets et les cordes de la flagellation. L'étole, figure le joug que N.-S. porta par obéissance à son Père, ou le lien qui l'attacha à la colonne. Le manipule, selon S. Thomas, représente la corde dont ses mains furent entourées par ceux qui vinrent le prendre sous la conduite de Judas : « *Designat*, dit Innocent III, *quod Christus bravium obtinebat in viâ... Per manipulum enim præmium designatur... Per*

(1) Merati, *Comm. in Gav.* P. II, tit. 1.

lævam vita præsens accipitur. » La chasuble, c'est la plénitude de la grâce et de la charité en Jésus ; c'est l'universalité de l'Église : « *Casula magni sacerdotis est universalis Ecclesia, de quâ dicit Apostolus : Quotquot in Christo baptizati estis Christum induistis* (1). » C'est enfin, à un autre point de vue, la robe de pourpre avec laquelle N.-S. parut devant Pilate.

III. — *Les vêtements épiscopaux.*

La mitre. Les anciens écrivains ont souvent donné le même nom à des coiffures en effet très différentes pour la forme : *Mitra, cidaris, tiara, infula, phrygium, corona sacerdotalis.* De là vient la difficulté de préciser les origines des vêtements de tête adoptés aujourd'hui dans la liturgie. Les antiquaires ont généralement compris, sous le nom de cidaris, un bonnet simple, liant sous le menton au moyen de cordons, ou serré par des rubans ou fanons pendant sur les épaules. La mitre et la tiare sont des cidaris très ornés, la première terminée en pointe et celle-ci par une forme arrondie. La mitre phrygienne avait la pointe rabattue et plus écrasée. S. Isidore, en ses *Origines*, a défini la mitre : « *Mitra est pileum phrygium caput protegens quale est ornamentum capitis devotarum ; sed pileum virorum est, mitra autem fœminarum* (2). »

C'est vers le X[e] siècle seulement qu'on voit l'usage de la mitre attribué communément aux évêques, et sa forme

---

(1) Innocent III. Voyez aussi la Somme de S. Thomas en divers endroits de la troisième partie.

(2) S. Isidore fait allusion à la mitre des vierges consacrées à Dieu et dont parle S. Optat au livre II[e] contre les Donatistes : « *Comprehensam puellam cui mitram ipse imposuerat.* »

n'est même bien précisée, comme analogue à celle des mitres actuelles, que par des textes et des monuments postérieurs d'un siècle. Cependant la mitre paraît avoir été, sous une forme ou sous une autre, une coiffure marquant la dignité épiscopale, bien avant cette époque. Il est possible qu'elle n'ait été adoptée d'abord que par quelques évêques et même qu'ils aient reçu du souverain pontife, comme un privilége, le droit de la porter. Le pape Léon donne à S. Anschaire de Hambourg et à ses successeurs, avec le pallium, la faculté d'orner leur tête de la mitre : « *Ornari caput ejus mitrâ, portari ante ipsum crucem.* » Le pape Alexandre III fit aussi la concession de la mitre à un évêque du Nord, Godewald. Théodulphe d'Orléans mentionne la mitre pontificale :

« *Illius ergò caput resplendens mitra tegebat.* »

Le silence d'Alcuin, d'Amalaire et de Raban, au sujet de la mitre, n'est point inexplicable dans notre opinion. Ils ne parlent pas de la mitre parce qu'elle n'était pas une coiffure liturgique commune à tous les évêques. J'ajoute que les évêques ont dû avoir de tout temps une coiffure distinctive plus ou moins semblable aux lames d'or des apôtres Jacques et Jean, ou à la partie inférieure de la mitre, qui est plate et ceint le front comme une couronne. Il n'y a point d'apparence que ces deux apôtres aient pratiqué ce que les autres apôtres auraient rejeté, et leurs successeurs ont dû suivre leur exemple. Aussi nous lisons dans une lettre écrite par Théodose de Jérusalem à S. Ignace de Constantinople, et qui est aux actes du VIII[e] concile universel, qu'il a gardé « *Poderem et superhumerale cum mitrâ et pontificalem ornatum S. Jacobi fratris Domini et primi archiepiscoporum, quo antecessores Patriar-*

chæ circumamicti semper in sancta sanctorum ingrediebantur. » Ennode dit, au sujet de S. Ambroise :

« *Sacra redimitus gestabat lucida fronte*
Distinctâ gemmis (1). »

Voilà ce qui me semble le mieux fondé, d'après les documents qui se sont produits dans les ardentes controverses entre Du Saussay, Visconti et Hugues Ménard suivi de plusieurs liturgistes.

Les couronnes, les lames précieuses, les rubans, posés sur le front des évêques des premiers siècles se sont transformés dans la suite en s'unissant au bonnet, et ils ont formé peu à peu la mitre du moyen-âge. Nous en donnons des exemples, planche VII. Dom Martène remarque, avec raison, qu'elle est plus basse que la mitre moderne : « *Erat bicornis seu bifida, sed ab hodiernâ paulò humilior, ut videre est in antiquis episcoporum statuis... sigillis... chartis.* » Elle était très riche et souvent ornée de pierres précieuses, de perles, de broderies, de fleurs et portait même des clochettes aux fanons. On lit dans un inventaire du trésor de S. Paul de Londres, au XIII[e] siècle : « *Una mitra de dono Riccardi episcopi ornata perlis albis per totum campum et flosculis argenteis deaurata, lapidibus insertis ordine spisso, et deficit una campanula in uno pendulorum* (2). »

Le moyen-âge considère unanimement la mitre comme symbolisant l'excellence de l'évêque dans la doctrine : « *Mitra scientiam utriusque Testamenti significat ; nam duo*

(1) On lit aussi *Serta redimitus.* Sur les couronnes épiscopales voyez divers témoignages dans du Saussay, *Panoplia episcopalis.* Lib. I. *De antiq. mitræ,* page 57 et seq.

(2) Cité par Catalani dans les *Prolégom.* au pontifical, ch. 18.

cornua duo sunt Testamenta ; duæ fimbriæ spiritus et littera ; circulus aureus qui anteriorem et posteriorem partem complectitur, indicat quod omnis scriba doctus in regno cælorum de thesauro suo nova profert et vetera. » S. Thomas : « *Per mitram scientia utriusque Testamenti ; unde et duo cornua habet.* » Durand de Mende développe les mêmes idées (1). Si quelqu'un les regarde comme des rêveries de ces écrivains, je le renverrai aux mitres elles-mêmes. J'ai vu, dans la collection de M. l'abbé Chauveau, vicaire-général de Sens, l'église et la synagogue représentées en broderies sur les fanons d'une mitre ancienne, comme elles le sont en sculpture au portail de Reims, et par la plume de S. Thomas en son opuscule 52ᵉ. Du reste, les Pères disent des cornes de l'agneau dont il est parlé dans l'Apocalypse, ce que le moyen-âge a écrit sur les cornes de la mitre.

Les modernes ont donné à la mitre, surtout en France, une hauteur excessive, et ils l'ont doublée d'un carton si raide qu'elle n'a plus aucune grâce. Peut-être, d'un autre côté, les mitres nouvellement imitées du moyen-âge sont-elles trop basses et peu majestueuses. Nous conseillerions un moyen terme.

Le cérémonial des évêques distingue trois espèces de mitres dont l'évêque se sert alternativement dans les circonstances fixées par les rubriques : *mitra pretiosa*, décorée de lames d'or et de pierres précieuses ; *mitra auriphrygiata*, en drap d'or ou de soie et d'or, rehaussé de quelques

---

(1) Innocent III. *De sacro alt. myst.* Lib. I, c. 59. — S. Thomas, au suppl. composé sur ses ouvrages, q. 40, art. 7.—Durand nous apprend que les hérétiques (Vaudois, Albigeois) tournaient en dérision les cornes de la mitre, sur ces paroles : « *Vidi aliam bestiam; habebat cornua duo.* » Calvin a dépassé, sur ce point, ses ancêtres.

perles ; *mitra simplex*, en soie blanche ou même en lin où l'on ne tolère que quelques franges rouges.

Je renvoie aux canonistes et aux liturgistes sur le droit de porter la mitre, conféré par le pape aux abbés, aux chanoines et même à des princes séculiers. Mais je crois devoir aux archéologues une courte notion sur la tiare papale et le chapeau cardinalice.

Les images des plus anciennes mitres des papes tracées au propylée du mois de mai, par les Bollandistes, prouvent qu'elles finissaient en haut par une forme ronde, sphérique. Cette forme a été conservée dans la tiare qui est une mitre en or, à fanons, ceinte de trois couronnes de pierreries et surmontée de la croix sur un petit globe. Avant Boniface VIII (1294), elle n'avait qu'une couronne et s'appelait *regnum*. Cette couronne représentait, selon Durand, le pouvoir impérial, comme la mitre le pouvoir sacerdotal. Ils sont tous les deux dans le pape, mais il communique l'un par délégation. Benoît XII (1334), d'autres disent Urbain V, ajouta la troisième couronne, et l'on a, depuis, donné quelquefois à la tiare le nom de *triregnum*. Ce mot porte à croire que l'on n'avait pas simplement en vue d'orner la tiare ou de compléter un nombre mystique. Ange Rocca explique les trois couronnes par la triple puissance impériale, royale et sacerdotale (1), Du Saussay, par l'étendue de l'empire du Christ dont le pape est le vicaire :

Ut trina rerum machina
Cœlestrium terrestrium

(1) Rocca, *De Tiaræ*, etc., tome I de ses œuvres, p. 7. On verra que l'on n'est pas d'accord sur l'époque de l'addition des dernières couronnes. Consulter aussi l'ouvrage du P. Raynaud, *Corona aurea*, etc., t. X de ses œuvres.

Et infernorum condita
Flectat genu jam subdita (1).

En 1245, au concile général de Lyon, les cardinaux reçurent d'Innocent IV le chapeau rouge. Boniface VIII leur donna, selon quelques-uns, la soutane de même couleur. La barrette rouge remonte à Paul II, au milieu du XVᵉ siècle. La tradition du chapeau est accompagnée de ces paroles : « *Insigne singulare... per quod designatur quòd usque ad mortem et sanguinis effusionem inclusivè pro exaltatione sanctæ fidei, pace et quiete populi christiani, augmento et statu sanctæ romanæ Ecclesiæ te intrepidum exhibere debeas.* » A ce chapeau sont attachés deux cordons à cinq houppes ou glands, en raison de la dignité (2).

Le bâton pastoral. La crosse épiscopale ou bâton pastoral est d'une haute antiquité. Nous ne parlons pas de bâtons de voyage ni de ceux qui ont pu servir à soutenir les pas chancelants des apôtres ou des évêques accablés sous le poids de la fatigue et des ans ; mais de ceux qui présentent un caractère liturgique. Or, S. Gaudens de Brescia (387) dit, dans un sermon, en parlant de l'évêque : « *Jam non propter se baculum portat, sed propter eos quibus dici necesse est : quid vultis? in virgâ veniam ad vos an charitate?* » La précision avec laquelle S. Isidore de Séville et le 4ᵉ concile de Tolède (634) ont mentionné le bâton pastoral, rend inutiles de plus longues citations. Il a été

(1) Du Saussay, *De Mitreæ antiq.* Op. cit. p. 75. Ce verset est la traduction d'une parole de S. Paul.

(2) J'ai dit, p. 287, que les cardinaux avaient la soutane rouge depuis Innocent III : plusieurs auteurs l'enseignent. D'autres disent qu'ils la doivent à Paul II. Je n'ai pu constater quelle est la vraie entre ces trois opinions.

nommé crosse, *crocia*, du mot *crux*, parce qu'il se terminait quelquefois en haut par un croisillon en forme de Thau; *pedum*, c'est-à-dire houlette, par allusion au sens symbolique, et *ferula*, *virga*, pour la même raison. Les mots *camboca*, *sambuca*, *gambuta* rappellent sa forme, par allusion au bâton de sureau qui est vide et offre des nœuds de distance en distance (1).

La crosse était, au moyen-âge, moins élevée que dans les temps modernes et ordinairement précieuse par la matière comme par le travail. On y employait l'or et l'argent en plaques ciselées, le cyprès et l'ivoire : « *Ex osse inciditur*, dit Honorius d'Autun, *ligno tornatur, os ligno per gemmam connectitur.* » Il signale à la partie supérieure une boule dorée ou en cristal. L'inventaire déjà cité du trésor de Saint-Paul de Londres (1295) enregistre un bâton « *cum cambuca cornea, continens interius vineam circumplectentem leonem de cupro deaurato.* » Parfois le mot *cambuca* semble s'appliquer à la courbure de la crosse ou à un bâton moins précieux. Cette volute si gracieuse renferme souvent une statuette ciselée, telle que S. Michel terrassant le dragon. Elle portait quelquefois aussi l'inscription *Homo*, afin, sans doute, que l'évêque ne s'enorgueillît pas de sa puissance (2).

La forme usitée chez les Grecs n'admet pas la courbure du bâton. Il se termine par une boule d'ivoire, par une croix, un Thau, ou par un cercle formé de deux serpents d'ivoire dont les têtes viennent se joindre.

---

(1) Krazer pense différemment : *Vox cambuta illorum (Hibernorum) lingua curvum quid sive distortum significat.* »

(2) Planche VII.

Les évêques portent la crosse avec la courbure en dehors, signe de la juridiction extérieure ; les abbés crossés, la portent avec l'enroulement en dedans, marque d'un pouvoir borné à l'intérieur des monastères. Les papes ne la portent pas, et l'on en donne diverses raisons. S. Thomas raconte, après Innocent III, que S. Pierre envoya son bâton au diocèse de Trèves pour que son contact ressuscitât l'un de ses disciples que la mort y avait frappés : « *Ideò in diœcesi Trevirensi papa baculum portat, et non in aliis.* » Puis il ajoute : « *Vel etiam in signum quod non habet coarctatam potestatem, quod curvatio baculi significat* (1). » Durand sent aussi le peu de poids de cette histoire, et il recourt aux raisons mystiques : Personne ne pourrait, par le bâton, donner l'investiture au pape, « *quia potestatem à solo Deo accipit.* »

Les symbolistes se sont beaucoup étendus sur le sens de la matière et de la forme du bâton pastoral ; mais les vers suivants résument assez bien leur doctrine :

« *In baculi forma, Præsul, datur hæc tibi norma :*
Attrahe per primum, medio rege, punge per imum.
Attrahe peccantes, rege justos, punge vagantes.
Attrahe, sustenta, stimula vaga, morbida, lenta. »

Notons qu'on rencontre parfois la crosse du moyen-âge figurée avec un linge attaché au-dessous de la volute. Il était destiné à essuyer la sueur du visage.

L'ANNEAU. L'anneau pontifical, qu'il faut ne pas confondre avec l'*annulus signatorius* (2), était déjà ancien en

(1) S. Thomas, *In quart. sentent.* dist. 24, q. 3.

(2) On voit celui-ci aux doigts des chrétiens du temps des apôtres : « *Si introierit in conventum vestrum*, dit S. Jacques, *vir aureum annulum habens in veste candidâ.* »

634 ; car le 4e concile de Tolède en parle comme d'une chose établie. Il est d'or et l'on y enchâsse une pierre précieuse. Innocent III a défendu d'y graver aucune figure. Cette règle n'avait pas toujours été observée et ne le fut pas dans la suite. Du Saussay dit qu'il a vu l'anneau de S. Angilbert de Paris portant l'image du crucifix et celle de S. Jérôme. Il conjecture que cette défense avait été faite dans la crainte qu'une figure étrangère à l'Église, qui est l'épouse spirituelle de l'évêque et sur laquelle il doit concentrer toute son affection, ne fixât ailleurs son cœur et sa pensée (1). Les évêques mettent l'anneau, non plus, comme autrefois, à l'index, mais au quatrième doigt de la main droite. Entre les anneaux dont se sert le pape, on distingue l'anneau du *Pêcheur* dont il scelle toute grâce accordée en forme de bref : il représente S. Pierre jetant ses filets à la mer. L'anneau des cardinaux porte en émail les armoiries du pape auquel ils doivent leur promotion. Depuis peu, quelques évêques français ont fait graver sur leurs anneaux leurs propres armoiries. Il ne nous appartient pas d'apprécier cette innovation. L'anneau a été accordé aux abbés réguliers, et, depuis Eugène III, aux docteurs des universités. Des chanoines ont porté l'anneau d'or, mais sans pierre (2).

Les gants. Un rituel de Ratold, abbé de Corbie, mort en 986, et un ordre romain que l'on croit envoyé à Pépin par le souverain pontife Étienne, renferment des prières pour le moment où l'évêque met ses gants : *induit manicas.*

---

(1) Du Saussay. *op. cit.* p. 211.

(2) V. Décrets de la congrég. des Rites, en Merati *ad Gav.* et Catalani, *Proleg.* au pontifical, p. 29.

Honorius d'Autun, Innocent III et Durand nous montrent qu'au XIII[e] siècle, ils étaient d'un usage général. Ils sont nommés *chirotecæ* et *wanti*, *gwanti* dont nous avons fait gants. Honorius dit qu'ils étaient sans couture. Du Cange en cite qui étaient tissus d'or (1). Selon le pontifical, ils signifient l'humilité qui se voile et la pureté qui évite les souillures.

La croix pectorale. Avant le XIV[e] siècle on ne trouve point la croix pectorale parmi les ornements que l'évêque reçoit à sa consécration. Le pontifical de Durand de Mende se borne à dire : « *Crux pectoralis*, *si quis eâ uti velit.* » Mais les livres liturgiques un peu moins anciens renferment une prière pour l'instant où l'évêque prend la croix. On ne peut douter, néanmoins, que les pasteurs n'aient porté la croix par dévotion et sans la montrer comme insigne de leur dignité, lorsqu'on sait que les fidèles le faisaient eux-mêmes par piété (2).

En Orient l'usage de la croix pectorale remonte à une époque plus reculée que chez les Latins. Les évêques qui rentrèrent en grâce au 8[e] concile général reprirent cette marque de leur autorité : « *Encolpium accipiebant ut dignitate episcopali potirentur* (3). » Nicéphore de Constantinople envoya en signe d'union, au pape Léon III, un encolpium d'or, garni de cristal sur une face, et de nielles sur l'autre : « *Encolpium aureum*, *cujus una facies crystallum inclusum*, *altera picta nigello*, *et intus habet al-*

(1) *Gloss.* verb. *Wanti.*

(2) V. Catalani. *In Pontif.* Prolég. c. 13.

(3) On appelait cette croix *stauros encolpios*, parce qu'elle pendait sur la poitrine. Il faut avouer pourtant qu'elle n'était peut-être pas un insigne propre à l'épiscopat.

terum encolpium in quo sunt partes honorandi ligni in figurâ crucis positæ. »

Du reste le pape a porté la croix pectorale avant que les évêques latins ne le fissent communément. Innocent III nous apprend qu'elle remplaçait la lame d'or que le Grand-Prêtre des Hébreux portait sur le front. Ses quatre branches figurent le mystérieux tetragrammaton (1).

Sandales. Lorsque l'évêque doit célébrer la messe solennelle, il chausse des sandales ou souliers de soie brodés en or. C'est un souvenir de l'ancienne discipline qui ordonnait aux ministres des autels de ne pas s'en approcher avec une chaussure peu décente. Les capitulaires de Charlemagne commandent au prêtre de célébrer le Saint-Sacrifice « *cum sandalis ordine romano* (2). » Ives de Chartres et Durand distinguent nettement les sandales et les bas. Ceux-ci doivent être de byssus ou de lin et se lier sous les genoux : « *Per quas significatur quia debent rectos gressus facere pedibus suis et genua debilia id est negligentiis resoluta roborare.* » Durand leur donne la couleur bleue, et il atteste que le cuir des sandales était à jour, *fenestratum*, et quelquefois de couleur blanche. Tandis que l'on met à l'évêque ses souliers et ses bas, selon la liturgie, l'Église place sur ses lèvres des paroles bien propres à relever cette cérémonie aux yeux du monde qui ne la comprend guère (3).

---

(1) Innocent III : » *Romanus pontifex crucem quamdam insertam catenulis à collo suspensam, sibi statuit ante pectus, ut sacramentum quod ille tunc præferebat in fronte hic autem recondat in pectore.* » Voyez Du Saussay, *Panoplia episc.* lib. IV ; Gretser, *De cruce*, lib. II, c. 34.

(2) Lib. I, c. 219.

(3) Les *caligæ* se confondent avec les anciens *compagi* et les *gambagi* des auteurs de basse latinité. Sur le sens symbolique des

La mule du pape est le soulier de maroquin ou de soie rouge qu'il porte habituellement et qui est orné d'une croix brodée en or. Cette croix apparaît sur le soulier de plusieurs papes représentés sur des monuments très anciens (1). L'origine de l'usage qui consiste à baiser le pied du souverain-pontife se perd au sein de l'antiquité chrétienne, et il semble que les plus grands personnages dans l'Église et dans le siècle se soient de tout temps empressés sur les traces de Corneille : « *Factum est cum introisset Petrus, obvius ei venit Cornelius et procidens ad pedes ejus adoravit.* »

Il est inutile de nous arrêter à la dalmatique et à la tunicelle, ou même aux deux tunicelles que les évêques ont portées très anciennement sous la chasuble, en signe qu'ils possèdent la plénitude du sacerdoce. Le *grémial*, aujourd'hui propre aux évêques, servait aux prêtres autrefois. C'est une étoffe précieuse, unie ou brodée, que l'on place, à certains instants des offices, sur les genoux du pontife, dans le but de préserver la chasuble du contact de la main ou d'objets qui pourraient lui causer quelque dommage. Les évêques ne portent plus, comme au moyen-âge, le *præcinctorium* : c'est une sorte de petit manipule que le pape suspend encore au côté gauche. Le pape seul revêt également l'*orale*, appelé aussi fanon : c'est un voile qui se met sur l'aube en forme d'amict. Il est d'une soie très fine et rayée de diverses couleurs.

Le pallium. Les origines du pallium sont assez obs-

---

chaussures, voyez les citations de Du Saussay, lib. VII, c. 10 tout entier.

(1) Voyez Rocca, *Opera* tome II, grav. de la p. 379. — Du Saussay : *Appen. pro ritus defens. deosc. ped. sum. Pont.*, p. 461.

cures. Il paraît que c'était primitivement une sorte de magnifique manteau que les empereurs chrétiens envoyaient aux évêques des grands siéges en signe d'honneur et pour reconnaître leur dignité particulière. Dans la suite, tous les évêques d'Orient ont pris le pallium à leur consécration (1). Il faut pourtant reconnaître qu'en Orient le pallium ne fut pas toujours accordé par l'empereur, et qu'il eut quelquefois une forme différente du manteau impérial. C'est l'opinion de Catalani. Elle repose sur un passage de l'archidiacre Libérat, dans lequel on voit les évêques d'Alexandrie revêtir eux-mêmes, autour du cou, le pallium de S. Marc, le jour où ils prennent possession de leur siége (2). L'omophore ou pallium que portent aujourd'hui les Grecs est plus large et plus long que le pallium des Latins.

En Occident, le pape a le droit de porter le pallium toujours et partout. Seul, il peut accorder aux évêques le privilége de s'en revêtir dans le temps et les circonstances déterminées par la liturgie. Tantôt ce privilége appartient au siége et tantôt à la personne de l'évêque. On croit que l'évêque d'Ostie reçut le pallium dès le milieu du IV[e] siècle. Au commencement du VI[e] siècle, il fut conféré par le pape Symmaque à S. Césaire, évêque d'Arles, et, à la fin de ce siècle, par S. Grégoire à Syagrius, évêque d'Autun.

Le pallium de S. Grégoire, tel qu'il est représenté dans

---

(1) V. Goar, *Euch.* Notes sur l'ordination des évêques.

(2) Catalani, *In pontif.* Tit. XIV. « *Scribit Liberatus Patriarcham, qui defuncto succedit, excubias agere super defuncti corpus manumque dextram ejus suo capiti imponere et sepulto manibus suis accipere collo suo beati Marci pallium, et tunc legitime sedere.* »

une ancienne peinture, qui a été souvent gravée (1), consiste en une bande d'étoffe longue, mais très peu large, qui est enroulée sur les épaules de manière que les extrémités pendent, non pas au milieu du corps, mais du côté gauche. Elle est ornée de trois croix, dont deux à gauche, sur le devant. A partir du XII[e] siècle, la forme du pallium change, ainsi qu'on le voit dans les mosaïques romaines de cette époque. Au lieu de la bande simple et enroulée autour du cou, c'est une bande divisée en deux et qui passe sur les deux épaules en manière de collier. Les deux parties se réunissent sur la poitrine et sur le dos, et pendent de chaque côté en une seule bande (2). Au XII[e] siècle, le pallium descendait encore jusqu'aux pieds, mais il se raccourcit dans les siècles suivants. Sa forme actuelle n'a point varié depuis le XVI[e] siècle (3). Trois épingles d'or, à tête de pierre précieuse servaient à l'attacher.

La matière du pallium est la laine blanche. Il est orné de croix grecques en soie et de couleur noire; mais au moyen-âge elles étaient le plus souvent rouges. Le nombre en a varié. Aux extrémités sont attachées des lames de plomb (4).

---

(1) Par exemple en tête de l'édition bénédictine de ses œuvres, et avec l'opuscule de Rocca sur les *Images de S. Grég. et de ses parents*. V. aussi Jean Diacre, *De Imag. B. Greg.* chap. 84.

(2) Planche VII. fig. 6.

(3) Voyez la dissertation 4[e] des Bollandistes au tome 7 de juin.

(4) Je ne m'arrête point à réfuter ce que Dom de Vert avance au II[e] Tome de son *Explication simple, littérale*, etc., sur l'origine du pallium qu'il considère comme une bande détachée de la chasuble. L'amour des explications neuves l'égare en cette circonstance comme en beaucoup d'autres, malgré sa vaste érudition. L'histoire du pallium, sa matière, la variété de ses formes renversent tout ce système.

Le cérémonial de la bénédiction des palliums nous fera mieux connaître ce vêtement (1). Tous les ans, le 21 janvier, jour de S[te] Agnès, on présente sur l'autel de la basilique de Sainte-Agnès-hors-les-Murs, deux agneaux blancs comme la neige, couronnés de roses et parés de rubans rouges. On les bénit et on les parfume d'encens. Ils sont ensuite portés au pape qui les bénit de sa fenêtre et les confie aux soins de religieuses. On les tond lorsque l'époque est venue, et de leur laine on fait les palliums, en y ajoutant au besoin de la laine étrangère. L'un des agneaux est servi, à Pâques, sur la table du pape, en mémoire du véritable agneau pascal, dont le sang a racheté le monde et dont la chair divine est la nourriture de nos âmes. Des religieuses sont chargées de filer la laine des palliums ; on bénit ces ornements à Saint-Pierre, sur l'autel de la confession, et on les y laisse une nuit ; on les dépose enfin sur la chaire de Saint-Pierre. De là l'expression du moyen-âge : « *Assumere pallium ex corpore sancti Petri* (2).

Il nous reste à pénétrer le sens mystérieux de cet ornement qui, selon tous les symbolistes, renferme un abrégé des devoirs imposés à ceux qui possèdent la plénitude de l'autorité pontificale (3).

---

(1) Voyez le *Pontific.* de Catalani.

(2) Je renvoie aux liturgistes et aux canonistes pour les questions de droit relatives au pallium et à la manière de l'obtenir. Thomassin. *Discipl.* spécialement liv. I, part. II, c. 24 et 25. Catalani, *loc. cit.*

(3) Innocent III. *De sac. alt. myst.* lib. I, c. 62. –Durand. *Rat.* lib. III, c. 17.— Siméon Thess. *De templo et missâ*, ap. Goar. Raban Maur montre que le symbolisme du pallium était encore flottant : « *Secundum modulum ingenioli nostri breviter diximus.* » C. 23. *De Inst. cleric.*

Cette bande de laine sur les épaules du pontife lui rappelle non seulement l'agneau de Dieu, mais encore le pécheur, la brebis errante qu'il doit, à l'exemple du Bon-Pasteur, chercher et ramener au bercail. Aussi les évêques d'Orient revêtent le pallium pour entendre les confessions. Les quatre croix de pourpre sont les quatre vertus cardinales que le sang de la croix fait fleurir dans l'âme : *Quæ nisi crucis Christi sanguine purpurentur, frustrà sibi virtutis nomen usurpant,* » dit Innocent III. Mais la croix de l'épaule gauche était double, au moyen-âge, parce que la gauche est la vie présente chargée de misères et de labeurs que le pontife doit savoir héroïquement supporter. Les trois épingles d'or et de pierrerie fixaient le pallium à la chasuble ; mais aucune ne s'attachait sur l'épaule droite ; car la droite est la vie future où l'aiguillon de la douleur ne se fera plus sentir : « *Super dextrum humerum non infigitur acus,* dit Durand, *quoniam in æternâ quiete nullus est afflictionis aculeus. nullus stimulus punitionis.* »

Je termine ce chapitre déjà bien long par quelques notions sur les costumes liturgiques orientaux. Quoiqu'ils aient subi moins de variations en Orient qu'en Occident, ils ne sont pas toujours désignés clairement, parce que leurs noms diffèrent selon les liturgies qui se partagent les églises grecques et asiatiques. Les commentaires de Renaudot sur les liturgies cophtes et syriaques, les notes de Goar sur la messe de S.-Jean Chrysostôme, et la dissertation du P. Lebrun sur la liturgie arménienne, les souvenirs des églises arméniennes et grecques que j'ai visitées en Italie, m'aideront à résumer brièvement ce qui me semble propre à éclairer l'archéologue dans l'examen des images qu'il peut rencontrer ou dont il peut diriger l'exécution.

Goar représente le patriarche grec portant, pour habits

communs, un capuchon monastique, *katôkamêlauchion*, sous le chapeau à larges borbs, à forme basse et couverte en dessus d'une croix d'or ou de soie, *anôkamêlauchion ;* un manteau agrafé sous le cou et ouvert par devant, descend des épaules aux genoux. Il est orné en largeur de raies ondées, blanches et rouges, et de bordures bleues. La tunique talaire ressemble à notre soutane, et une ceinture en presse les plis. Le bâton pastoral est bas, terminé en thau par deux serpents dont les têtes se relèvent et se regardent. Le prêtre séculier ou marié porte une large calotte violette ou brune, une robe noire et par-dessus un manteau à manches pendantes, fendu par devant dans toute la hauteur, mais seulement au bas par derrière.

Quant aux vêtements liturgiques, le *sticharion*, nommé aussi *jabat*, *touniat*, est une tunique répondant à notre aube. Le patriarche seul la portait rouge. Il n'y a pas d'amict. Le cordon ou la ceinture est d'autant plus en estime chez les Grecs que les lois musulmanes en avaient fait une marque distinctive des chrétiens. Les deux *epimanicia* liés aux bras par des cordons de soie sont comme deux manipules; celui de droite porte l'image de la face de Jésus-Christ. L'*epitrachêlion* est l'étole ; il passe autour du cou et descend au dessous des genoux. L'*epigonation* que l'on traduit bien par *subgenuale*, est un ornement quadrangulaire, que l'on porte en losange, suspendu à la ceinture et tombant à la hauteur du genou. On y trace aussi la figure de N. S. La chasuble, *albornos*, *camasion*, *phainolion*, est ample et ronde comme l'ancienne chasuble des latins. Elle est de soie ou de laine ; d'une étoffe unie pour les prêtres, mais parsemée de croix et même de triangles pour les évêques, auxquels elle doit rappeler que J.-C. a souffert pour les hommes et qu'il est la pierre angulaire de l'Église. Les

évêques grecs n'adoptèrent pas la mitre. Il paraît toutefois que les modernes ne l'ont pas constamment rejetée (1). Ils ne mettent pas d'anneau au doigt. J'ai précédemment fait connaître le pallium ou l'omophore. Chez les Grecs il est plus large et plus long que celui des Latins; il ne forme point un collier; c'est le pallium ancien d'une bande simple, faisant le tour du cou et pendant par devant et par derrière. La tunique et la dalmatique sont blanches. Elles admettent des ornements rouges. On reconnaît encore en cela l'antique tradition. Les Orientaux laissent croître la barbe et la chevelure.

Chez les Arméniens, le prêtre religieux porte la robe et le capuce de couleur noire. Les séculiers ont la soutane et le turban bleus. En officiant, ils sont coiffés d'un bonnet rond surmonté d'une croix. Le diacre porte l'étole sur l'épaule gauche et pendante devant et derrière. Elle est ornée de croix. Pour le diacre et les ministres inférieurs l'aube n'a pas de ceinture ; une grande croix est dessinée sur le dos et l'on en voit de petites à la poitrine et sur les manches.

Les Grecs n'ont pas été moins féconds que les Latins dans l'interprétation symbolique des ornements prescrits par la liturgie. On peut s'en convaincre en lisant les auteurs que j'ai cités et les anciens liturgistes orientaux, spécialement S. Germain de Constantinople.

---

(1) Goar, *In episc. ordin.*, p. 314.

III. — INSTRUMENTS DE MUSIQUE.

Nous devons borner l'étude des instruments de musique à ceux dont l'usage est liturgique ou prévu par les rubriques de l'Église. Le serpent, dont la forme était un symbole, et que l'on a, bien à tort selon nous, remplacé au chœur par l'ophicléïde, la contre-basse et les autres instruments de l'orchestre moderne qui ont fait invasion dans le sanctuaire, sont étrangers à ce cadre. Il ne renferme que deux instruments de musique : la cloche et l'orgue. Est-il nécessaire de justifier le titre que nous accordons à la cloche, lors même qu'on ne la considérerait pas dans les carillons ? Si la musique existe là où il y a succession de sons agréables à l'oreille, émouvants pour l'âme, quoique sans modulations, la note répétée d'une belle cloche est une véritable musique. Les sons de plusieurs cloches appareillées produisent une modulation calculée d'après les lois de l'harmonie, et il est peu de concert plus agréable que celui de nombreuses cloches sonnant à la fois dans les grandes villes que les révolutions n'ont pas récemment dévastées. Qui n'a prêté l'oreille au charme des cloches sonnant, dans Rome, l'*Ave Maria* ? L'orgue est et demeurera éternellement, sans doute, le roi des instruments par sa constitution physique comme par sa puissance morale. L'Église n'a marqué de son sceau que la cloche et l'orgue ; ils respirent la majesté qu'elle imprime à tout ce qu'elle daigne consacrer.

§ Ier.

DES CLOCHES.

SOMMAIRE. — Noms, origine, antiquité des cloches. — Les sémantères. — Formes chronologiques des cloches. — Poids. — Métal des cloches. — Procédés de la fonte. — Bénédiction et symbolisme des cloches. — Carillon. — Fondeurs.

La cloche est le premier des instruments de musique dans la liturgie : la bénédiction qu'elle reçoit, le fréquent usage que l'on en fait selon les règles ecclésiastiques, le lien qui l'unit intimement à toutes les fêtes et aux principaux actes de la vie du chrétien, son antiquité déterminent le rang que l'on doit lui assigner. Considérons successivement les noms, l'origine et l'histoire des cloches, leurs formes diverses et la manière de les fondre, leur usage et leur signification (1).

Noms, origine, histoire. La cloche, si variée dans ses formes, quand on l'examine depuis la sonnette jusqu'au bourdon des cathédrales, a reçu des noms différents. On l'a appelée en latin *tintinnabulum*, expression naturelle du son qu'elle produit. On paraît avoir désigné les grosses cloches par le mot *petasus* et les clochettes babillardes par *æs dodoneum*. Le terme *lebes*, qui indique un vase d'airain destiné à recevoir du feu, a été employé par analogie. L'usage de la cloche la fit appeler du nom générique *signum*. Le mot cloche est d'une étymologie difficile. Selon les uns, il vient de *clangor ;* suivant les autres, du grec *kalein*, appeler. Mais, dans la basse latinité, on rencontre *clocca* que ceux-ci tirent de l'allemand *glocke*, ceux-là du

(1) Les principaux traités que j'ai consultés sur les cloches sont ceux de Thiers, de D. Lisscoir, de Grimaud, de Rocca.

saxon *clugga*, d'autres du bas-breton *cloch*. Beaucoup ont imaginé que les noms de *nola* et *campana* avaient été donnés aux cloches, parce que le lieu de leur invention serait la ville de Nole, en Campanie. On va voir ce qu'il faut en penser.

A la vérité, c'est sous l'inspiration de l'Église que l'art du fondeur a donné naissance à nos grandes et belles cloches ; mais on ne peut contester que l'usage de certaines cloches ne remonte à une antiquité très reculée. Sans parler des sonnettes que nous avons vues au bas de la robe du Grand-Prêtre des Hébreux, ne lisons-nous pas, dans une épigramme de Martial, que l'airain sonore donnait le signal de l'ouverture des bains publics ? Chez les Athéniens, les prêtres de Proserpine appelaient par le même moyen le peuple au sacrifice. Juvénal compare le babil d'une femme à un bruit de clochettes, et on connaît le joli mot de Phèdre : *Clarumque collo jactat tintinnabulum.*

Les païens avaient donc des cloches de différentes dimensions. Je ne sais pas ce qu'on doit admettre sur l'antiquité de celles des Chinois. Les auteurs disent généralement que ce peuple en a fondu d'énormes avant les Occidentaux.

L'opinion de ceux qui attribuent l'invention des cloches à S. Paulin de Nole est, par conséquent, dénuée de fonde- [redacted]

de suspendre et de balancer cet instrument par un mécanisme qui rappelle la balance, nommé *campana statera*.

Quoiqu'il en soit, il est raisonnable de penser que les chrétiens des premiers siècles, à cause des persécutions, n'employèrent ni la cloche ni aucun autre instrument bruyant, pour annoncer publiquement l'heure des assemblées. Ils se réunissaient à l'instant marqué d'avance ou d'après un avertissement communiqué en particulier.

L'Église latine adopta les cloches de bonne heure; mais, selon Goar et Baronius, l'Église grecque ne les connut qu'au IX[e] siècle. Les deux premières que l'on entendit à Constantinople furent envoyées en 865, par le chef des Vénitiens à l'empereur Michel, qui les fit placer dans une tour élevée près de Sainte-Sophie. Jérusalem n'en avait pas avant celles qui furent données par Godefroy de Bouillon et détruites, 88 ans après, par Saladin.

Depuis la prise de Constantinople par Mahomet II, les cloches ont en quelque sorte disparu de l'Orient. Les musulmans ne les peuvent souffrir. Elles annoncent trop puissamment les solennités du culte chrétien pour ne pas offenser leur fanatisme. Cependant des églises et des monastères ont obtenu à cet égard, surtout de notre temps, une certaine tolérance. Les maronites aiment passionnément le son des cloches. Une des plus douces sensations que l'on puisse éprouver en voyageant dans le Liban, c'est d'entendre leurs voix métalliques s'élever nombreuses et variées vers le Ciel à l'heure de la prière (1).

(1) L'étendard déployé au faîte des minarets, les lampes de couleur et le chant des mouedzens sont les signaux religieux adoptés par les mahométans. L'arabe du Sahara est flatté par le don d'une clochette qu'il suspend au cou de sa jument.

En Occident, l'usage au moins exceptionnel des cloches remonte au VI[e] siècle. S. Grégoire de Tours, mort en 596, nous apprend qu'elles servaient de signal pour se rendre à l'office divin. Il est vrai que, dans les endroits où il en parle, il emploie le mot *signum*, qui n'est pas clair par lui-même; mais je ferai observer qu'il dit *commoto signo* et qu'il fait une fois mention de la corde : ce qui s'applique bien à une cloche (1). Cumeneus Albus, dans la *Vie de S. Columban*, s'exprime nettement à plusieurs reprises : « *Pulsante campanâ.* » Le VII[e] siècle a de plus fréquents témoignages. S. Ouen parle des cloches dans la *Vie de S. Eloi*. Le vénérable Bède, rapportant la mort de l'abbesse Helda, dit qu'une religieuse entendit « *novum campanæ sonum quo ad orationes excitari vel convocari solebant* (2). Le son d'une cloche faisait les délices de Charlemagne, au rapport du moine de Saint-Gall. Celle de Rueil devait émouvoir plus tard la grande âme de Napoléon.

En Orient, au lieu de cloches, on s'est servi très anciennement et l'on se sert encore de plaques de bois ou de métal auxquelles on fait rendre un son retentissant en les frappant violemment. Au second concile de Nicée, en 787, on rapporte des fragments d'un livre de S. Athanase, où l'on voit que les fidèles de Césarée se réunissaient au bruit du bois sacré. Cet instrument est appelé *semanterion*. Il y en a de plusieurs dimensions. Le petit semantère est une simple planche que l'on frappe avec un maillet. Les grands se placent dans les tours et les bâtiments destinés au culte

(1) « *Ad funem illum de quo signum commovetur.* » Lib. II, c. 28, De vit. PP.

(2) Bède. *Hist. eccl.*, lib. II, c. 23.

public. Th. Balsamon, le fameux canoniste grec du XII[e] siècle, nous apprend qu'on en frappait trois coups dans un sens symbolique : le petit, *to micron*, signifiant l'Ancienne Loi annoncée seulement au peuple juif ; le grand, *to mega*, marque de la prédication éclatante de l'Évangile dans tout l'univers ; le coup de fer, *to sidéroun*, pour figurer le fracas de la fin du monde.

En certains monastères, on prévenait les religieux à l'heure des offices en frappant à la porte de leur cellule ; dans ceux de S. Pacôme et de S. Jean Climaque, on employait la trompette.

Les Latins abandonnèrent les plaques de métal pour les cloches. Cependant ces plaques ont été conservées à l'intérieur de quelques monastères, où elles servent spécialement au réveil (1).

Formes, poids. Les anciennes cloches sont très-rares et il ne faut pas s'en étonner. Elles sont exposées à se fendre sous le battant ; les révolutions les transforment en monnaie ou en pièces de canon ; l'imperfection des formes qu'elles affectèrent au moyen-âge nuisant à leur sonorité, détermina aussi à les refondre dans de meilleures proportions.

Les cloches les plus anciennes que l'on connaisse sont celle de Sainte-Godeberte à Noyon, et celle de l'église Sainte-Cécile à Cologne. Elles consistent en feuilles de métal battu jointes par des clous rivés. Il n'est pas improbable qu'elles remontent jusqu'au VII[e] siècle, époque de transition entre l'usage des plaques de métal et celui des cloches fondues. La cloche de Sainte-Cécile est grande et munie à sa partie supérieure de pièces de fer clouées et qui

---

(1) Planche VIII, fig. 3.

forment l'anse (1). Un manuscrit de Boulogne fournit le dessin d'une cloche au IX[e] siècle (2). On sonne encore à la cathédrale de Sienne, l'une des plus intéressantes de l'Italie par son architecture germano-italienne et les ouvrages d'art de toute espèce qu'elle possède, une cloche qui date de 1159. Haute d'environ un mètre, elle tend à se refermer par le bas comme un tonneau, au lieu de s'évaser. Sa voix est aigue (3). La cloche que le frère Élie, premier général des Franciscains, fit fondre au XIII[e] siècle pour la basilique de Saint-François, se rapproche de la forme qui a été adoptée par les modernes (4). Une plus grande connaissance des lois qui régissent les sons a indiqué le degré d'évasement le plus favorable pour la partie inférieure du vase sonore.

S'il est des cloches qui ne présentent qu'une surface extérieure unie, la plupart sont pourtant plus ou moins enrichie d'ornements en relief. Indépendamment des inscriptions, elles portent des rinceaux de feuillages, les images du Christ crucifié, de la Sainte Vierge, du patron de l'église pour laquelle on les a fondues, les armoiries des personnages qui les ont données ou qui en ont été *parrains* et *marraines*. Les anses ont été souvent l'objet d'un travail soigné. Ces particularités ne doivent pas échapper à l'œil de l'archéologue.

La puissance du son des cloches dépend tant de leur

---

(1) Planche VIII, fig. 4.

(2) Planche VIII, fig. 5.

(3) Planche VIII, fig. 6.

(4) Planche VIII, fig 7. Les *Annales* de M. Didron et la *Revue* de M. Daly nous ont procuré ces modèles.

poids que de la nature du métal et de ses proportions. Il est hors de doute que celles qui servirent d'abord aux églises ne furent pas très grosses. On raconte, il est vrai, que la cloche de Sens mit en fuite les soldats de Clotaire qui marchaient contre cette ville ; mais il est plus raisonnable de croire que l'armée fut moins effrayée de l'intensité de sa voix que de la foule attirée par ce signal. Helgrade, moine de Fleury, dans la vie du roi Robert, appelle *satis mirabile* une cloche de 2600 livres, et la plus grosse de celles que Raoul, abbé de Saint-Tron, fit fondre pour son monastère, au commencement du XIIe siècle, pesait 3300 livres.

Au XIVe siècle, on arrive à de plus fortes mesures et l'on commence à fondre les grosses cloches appelées bourdons. Celui de Notre-Dame de Paris, nommé Emmanuel, avait été donné à cette église en 1400. Il pesait 15000 livres et se nommait Jacqueline. Le chapitre le fit refondre en 1680 et augmenta son poids : l'opération ne réussit pas et fut recommencée en 1681. Il reçut alors de Louis XIV et de son épouse les noms d'Emmanuel-Louise-Thérèse. Fondu de nouveau et augmenté de poids en 1685, il pèse environ 32000 livres. Il a 8 pieds de diamètre sur une hauteur égale et une épaisseur de 8 pouces au gros bord. Sa voix est large et pure. Descendu en 1794, dans la crainte qu'on ne s'en servît pour sonner le tocsin, il fut remonté pour la cérémonie du Concordat, le jour de Pâques 1802. Le second bourdon de Notre-Dame pesait 25000 livres. En 1792, huit hommes travaillèrent 42 jours à le casser.

Le fameux Georges d'Amboise de Rouen, dont 93 a fait des canons, pesait 36364 livres. Le bourdon actuel de Reims pèse 23000 livres. La cathédrale de Sens possède aussi une cloche imposante, et il en est une belle, récem-

ment élevée à la tour de Notre-Dame-de-la-Garde, à Marseille.

La Russie a fondu d'énormes cloches. La beauté du son ne rivalise pas, sans doute, avec le poids du métal. La cloche de Saint-Ivan, à Moscou, pèse 114000 livres, et celle du Kremlin, qui n'est pas suspendue, 492000 livres. La Chine s'enorgueillit de semblables ouvrages. La cloche qui sonne les heures à Pékin pèse 120000 livres. On la croit du commencement du XVe siècle. Les Jésuites l'élevèrent dans sa tour à l'étonnement de la cour impériale.

FONTE. Le métal de cloche est un alliage de cuivre et d'étain. Les fondeurs admettent généralement le rapport d'une partie d'étain pour trois de cuivre comme le meilleur. Un peu de zinc rend, dit-on, la cloche plus sonore, mais aussi plus cassante. Nous appelons sur ce point l'attention de ceux qui ont à faire aux fondeurs. La fraude s'exerce fréquemment sur la quantité des métaux entrant dans l'alliage.

Il faut noter que l'on a fait primitivement des cloches de fer, qu'on en a fondu en argent et qu'il y en eut aussi de bois.

Avant de rendre compte de la fonte des cloches communes, il est bon d'en connaître les parties.

On nomme :

Cerveau, la partie supérieure à laquelle tiennent les anses en dehors et l'anneau du battant en dedans. Il est fortifié à l'extérieur par une augmentation de matière qu'on appelle *onde* ou *calotte*.

Faussures, les points de la surface extérieure et inférieure d'une cloche où elle cesse de suivre la même convexité. On les appelle faussures, parce que sur cette cir-

conférence se réunissent les axes des différents cercles dont se forme la courbure extérieure de la cloche.

Vase supérieur, la partie de la cloche qui s'élève au-dessus des faussures.

Gorge ou *fourniture*, le renflement compris depuis les faussures jusqu'au bord de la cloche. Ce bord ou arrondissement de la cloche, qu'on appelle aussi *pince* ou *panse*, est la partie épaisse de la cloche frappée par le battant.

Patte, la partie la plus inférieure qui termine la cloche en s'amincissant.

Pont, le pilier placé au centre du cerveau sur lequel se réunissent toutes les anses.

Bonnet ou *couronne*, la partie supérieure d'une cloche.

Balèvres, les inégalités qu'on aperçoit sur la surface des pièces fondues et qu'il faut ensuite enlever au ciseau ou à la lime.

Le métal est mis en fusion dans un fourneau construit exprès.

A quelque distance du fourneau et quelques pieds plus bas que le terrain où il est posé, on confectionne le moule de la cloche.

Il se compose de trois choses principales : le noyau, la fausse cloche ou le modèle et la chape. On pourrait y joindre le bonnet qui est travaillé à part et appliqué au moule en dernier lieu.

Le *noyau*, en terre d'herbue, destiné à mouler l'intérieur de la cloche, est creux, pour recevoir du feu. Son extérieur a la forme de l'intérieur de la cloche. On le fait d'abord bien sécher, puis on y étend une dernière couche de terre plus délayée, de façon à obtenir une surface très polie. Quand cette seconde couche est sèche, on en applique

une autre de graisse de bœuf pour empêcher le noyau de coller à la fausse cloche.

Cette *fausse cloche* ou *modèle* est faite de même terre, épaisse et assez dure. On lui donne l'épaisseur et la forme de la cloche véritable. Après la dernière couche, on applique les inscriptions et dessins faits en cire. Autrefois on les sculptait en relief. Une couche de graisse prévient l'adhérence de la chape au modèle.

La chape est destinée à mouler l'extérieur de la cloche : c'est pourquoi on exécute avec soin ses premières couches intérieures.

Lorsque le feu a séché le noyau, la fausse cloche et la chape ou la chemise, on enlève celle-ci, puis on la repose sur les mêmes points, après avoir cassé la fausse cloche que le métal doit remplacer.

Alors le mouleur applique les anses pétries séparément et où l'on a ménagé des trous pour l'entrée du métal en fusion et la sortie de l'air. L'appareil du moule étant soutenu par la terre tassée à l'entour, la gueule du four s'ouvre, le métal liquide arrive par une rigole à l'oreille de la cloche et remplit le vide laissé par l'enlèvement de la fausse cloche. Lorsque le métal est refroidi, on casse la chape et la cloche apparaît. Il ne reste plus qu'à faire disparaître, si on le veut, les bavures et les aspérités que le métal laisse ordinairement.

Le battant, masse de fer qui fait résonner la cloche, instrument à percussion, est terminé à sa partie supérieure par un anneau qu'un brayer de cuir unit à l'anneau saillant au-dedans du cerveau. Il doit se balancer de manière à frapper les pinces et peser en raison du poids de la cloche. Celui d'une cloche de 1000 livres pèse 40 livres environ ;

mais la progression relative de son poids serait moindre que celle du poids de la cloche.

Il est inutile de décrire le *mouton*, pièce de bois à laquelle on attache les anses de la cloche, et le *beffroi*, ouvrage en charpente sur lequel on pose le mouton. Le beffroi est construit de manière à éprouver une certaine oscillation qui ne compromette pas la solidité du clocher. C'est par extension que l'on donne son nom à la tour qui le renferme et à la cloche qu'il porte.

On met la cloche en mouvement au moyen d'une corde attachée à une pièce de bois ou *bras*, fixé au mouton. Du reste, on a imaginé des mécanismes divers pour faciliter la mise en branle, entre autres une roue unie au mouton qui lui sert de moyeu et au sommet de laquelle on fixe la corde que tire le sonneur.

Bénédiction et symbolisme. Il y avait un rite pour la bénédiction des cloches au VIIIe siècle. Les capitulaires de Charlemagne en font foi, et D. Martène cite même quelques manuscrits plus anciens qui en contiennent les paroles. L'Église, en instituant cette bénédiction et en la réservant à l'évêque, a voulu sanctifier la cloche comme tant d'autres objets servant au culte divin et nous pénétrer d'un respect particulier pour cet instrument comme pour l'office du sonneur, qui forme l'un des quatre ordres mineurs ecclésiastiques.

On voit dans Alcuin qu'on donnait, dès le VIIIe siècle, le nom impropre de baptême à cette bénédiction ; la raison en est que l'appareil du baptême a de la ressemblance avec cette cérémonie. On lave la cloche, on l'oint de l'huile des infirmes et du Saint-Chrême, on la revêt d'une robe blanche, on la parfume d'encens, on lui donne un nom, et dans plusieurs diocèses, il y a deux fidèles députés à cet

effet et que l'on appelle parrain et marraine. Ces rites expliqués par les liturgistes ont trait à la purification de la matière et, pour ainsi dire, à son élévation à l'ordre surnaturel. Quelques liturgies ont une bénédiction pour le métal en fusion. Après la fonte, il y avait un *Te Deum* d'action de grâces.

Les cloches de la Loi nouvelle sont les héritières du sens symbolique attaché par la tradition chrétienne toute entière aux clochettes de la robe du Grand-Prêtre et aux trompettes de la Loi ancienne; elles figurent le prédicateur; et les auteurs du moyen-âge ont cherché des développements à cette idée générale jusques dans le mouton et la corde de la cloche (1).

C'est à l'efficacité de la bénédiction que les cloches doivent une partie des effets que l'Église leur attribue. Elles excitent les sentiments de foi dans le cœur des fidèles et troublent l'âme de l'impie, elles éloignent le mauvais esprit et chassent les tempêtes (2). On rencontre assez souvent sur

---

(1) Voyez Ire partie, symbolisme des clochers.

(2) De ce que le rituel et le pontifical prescrivent de sonner les cloches pour repousser les nuées orageuses, il ne s'en suit pas que l'église contredise ce que la physique enseigne sur l'électricité. Il n'est pas nécessaire de sonner les cloches en volée pour se conformer aux rubriques, ni d'attendre que l'orage soit assez rapproché pour rendre cet exercice dangereux. Ce n'est point par un effet naturel que l'église prétend obtenir l'éloignement des orages. Gilbert Grimaud, en son traité des cloches, disait sans prévoir les objections que la science pourrait soulever de notre temps : « Nous usons encore des cloches pour divertir les orages, les grêles et autres malignités de l'air, ce qui réussit assez ordinairement, non pas à cause du bruit qu'elles font comme plusieurs pensent, estimant que la force de ce son repousse les nuées et dissipent leur épaisseur, à quoi il y a fort peu d'apparence, mais pour parler en vrais chrétiens, c'est la vertu divine de leur consécration et des prières que l'église fait en les bénissant. »

les cloches l'inscription suivante, gravée sur une des cloches de la cathédrale de Metz :

Laudo Deum verum, plebem voco, congrego clerum,
Defunctos ploro, pestem fugo, festa decoro.

Nous pourrions reproduire ici un grand nombre d'inscriptions de cloches. Quelques-unes suffiront pour donner une idée du genre.

Jean de Laitre, habile fondeur, né à Clinchamp, inscrivit sur la cloche principale de la paroisse de Saint-Epvre, de Nancy :

Je suis la trompette effroyable,
Du ciel criant incessamment :
Chrétiens, craignez le jugement
De Dieu le jour épouvantable.

Jean, comte de Salm, baron de Viviers, Brandebourg gouvernement. Et, du côté opposé :

Charlotte.
Charles ce grand duc m'honora
De son beau nom dès mon enfance
Pour avoir de lui souvenance
Quand le peuple sonner morra.
1591.

Nous fondit maître Jean de Laitre et maître Jacques demeurant à Clinchamp.

Elle était si harmonieuse que Louis XIV, étant à Nancy, en 1673, la faisait sonner pendant ses repas; on voit par là que Louis XIV, comme Charlemagne et Napoléon, était sensible à la voix des cloches. Cassée en 1747, elle fut heureusement refondue par les Burel, habiles artistes du Bassigny.

L'excellente cloche d'Aubigny, près de Langres, porte : *L'an* 1562, *Marie-Louise, nommée à Dieu, fait supplication les âmes de ceux soient sainctes qui m'ont fait de ma façon. — Mentem sanctam spontaneum honorem Deo et patriæ*

liberationem.—Clément Febvre me fecit. L'inscription latine qui, par une coïncidence assez inexplicable, est précisément la même que celle du tombeau de Ste Agathe (1), semble par ces mots : *patriæ liberationem*, faire allusion au tocsin que l'on commençait à sonner alors dans les guerres civiles.

A Langres, la cloche du guet, qui est en l'une des tours de Saint-Mammès, a été refondue en 1828, mais elle a conservé son ancienne inscription : *Hic horas refero, custodes facio et dein si flamma vel hostis adesset, quemvis ad arma voco.* Et plus bas : *Je sonne l'heure et tiens la garde alerte ; et si au feu, à l'ennemi, un chacun j'arme aussi.* On connaît cette autre inscription d'une cloche de guet :

Undam, undam, undam, undam, undam, undam, undam, accurrite cives.

La cloche d'Ormancey, près de Langres, avec la date 1625 et le nom de l'évêque Sébastien Zamet, présente cette inscription : *Vox mea cunctorum sit tremor dæmoniorum.*

La plus grosse des cloches de Chaumont, qui est d'une sonorité si parfaite, porte sculpté aux faussures, S. Jean, accompagné de l'Agneau et abrité sous une porte à pilastres-caryatides. L'inscription est enfermée entre des cordons de fleurs-de-lys et d'enroulements à têtes ailées. Les oreilles sont sculptées en mascarons. Au milieu du nom des fondeurs, Jésus crucifié entre la Vierge et S. Jean ; au dessus, dans un cercle de flammes, le monogramme IHS. Inscription :

L'an 1684, j'ai été nommée Charlotte Anne par Mre Charles de Scrota du Chon, ch^er de l'ordre de St Jean de

(1) *Bolland.* 5 Fév.

Hierusalem, commandeur des commanderies de Thors, Corgebin et la Romagne, et dame Anne de Marcillac espouse de M. Jean Baptiste le Moyne, s[gr] de Villiers de Ninville et chevalier de l'ordre du roy, con[er] en ses cons[ls], lieu[t] gn[al] au baillage et présidial de Chaumont, mes parrain et marraine, pendant que M[e] Antoine Dillon advocat en parl[t] et M[e] Jean Batiste Gaucher con[er] au présidial estoient marguillier et controleur de l'Eglise de St Jean Batiste de Chaumont. — N. Chapelle, J. Moreau et A de la Paix m'ont faict. 1684.

Les inscriptions des cloches ont souvent une orthographe défectueuse, et il m'a semblé qu'elles deviennent plus étendues à mesure qu'on se rapproche de notre temps. Les archéologues doivent se défier de la réputation d'antiquité qui est faite à beaucoup de cloches dont la date a été mal lue. Il serait intéressant de recueillir avec soin et sur une grande échelle les noms des fondeurs. Je me borne à dire qu'on trouvera, surtout dans le nord, un grand nombre de ces artistes sortis du Bassigny lorrain et des environs.

Carillons. Il y a différentes manières de sonner les cloches. Au midi et en Italie, la sonnerie est lente. C'est un tintement grave et régulièrement frappé. Dans le Nord on met les cloches en volée. Les sonneries changent d'ailleurs selon le degré des fêtes. Aux grandes solennités, toutes les cloches sonnent en volée; aux jours moins solennels, on tinte les grosses cloches, tandis que les autres sonnent en branle. Quelquefois on exécute des carillons cadencés en frappant à coups de marteau sur plusieurs cloches, ou sur la même cloche en frappant à différents points de sa hauteur.

On appelle proprement carillon un assemblage de cloches combinées de manière que les sons forment une gamme simple ou chromatique. Le P. Amyot et d'autres auteurs prétendent que les Chinois ont, les premiers, composé des

instruments de ce genre. Quoiqu'il en soit, ils apparaissent en Europe dès le XVe siècle. Les grands carillons embrassent plusieurs octaves et comprennent les tons et demi-tons. La date de leur création et de leur développement coïncidant avec celle du progrès dans la facture d'orgue, plusieurs croient que l'orgue fit naître la pensée de leur construction.

Les cloches des carillons sont immobiles. Le battant qui les frappe est mu par des claviers à la main et souvent aussi par des claviers de pédales. On a fait des carillons purement mécaniques et où le jeu des battants a lieu par le moyen d'un cylindre à pointes, semblable à celui des serinettes et des orgues de Barbarie. Tel est le carillon de Malmédy, dans les Ardennes. Les sonneurs, dont le rôle était abaissé par cette invention et qui voulaient s'élever, jusqu'à un certain point, au rang d'artistes, maintinrent les touches et les pédales. Il est certain que quelques-uns ont acquis une juste célébrité par leur habile talent à exécuter sur cet instrument des mélodies rapides et des compositions harmoniques. Potthoff, carillonneur aveugle, étonna le docteur Burney, en jouant à coups de poings des morceaux qui offraient des difficultés de doigté pour le clavecin lui-même.

La justesse des sons dans les cloches des carillons s'obtient par la fonte et le polissage ; la variété des timbres, par la différence de l'alliage qui modifie la nature du métal. Pour adoucir les sons ou les éteindre, on s'est servi, comme en Hollande, de battants de bois ou de pièces de drap. C'est principalement dans le Nord que s'est répandu et conservé le goût des carillons. Ils sont populaires, malgré la monotonie des airs qu'ils reproduisent. Cela tient, sans doute, au sentiment naturel qui nous fait aimer la voix des cloches du pays natal,

Les jours de la Semaine-Sainte, où les cloches se taisent, on remplace les sonnettes qui servent aux offices de l'Église par le moulinet en bois appelé *crécelle*, à cause de la ressemblance du bruit qu'il fait entendre avec le cri de l'oiseau nommé crécerelle.

§ II.

DE L'ORGUE.

SOMMAIRE. — Origine de l'orgue; son antiquité. — Orgues hydrauliques et pneumatiques. — Introduction de l'orgue dans la liturgie. — Mécanisme de l'orgue. — Classification des jeux. — Progrès et perfectionnement de l'orgue jusqu'au XIXe siècle. — L'orgue au XIXe siècle. — Place des orgues et, incidemment, des orgues d'accompagnement. — Buffets d'orgue. — Conseils pratiques sur l'acquisition et l'entretien des orgues.

Je n'ai pas l'intention de composer un traité de l'orgue; je veux seulement, après avoir esquissé son histoire, émettre quelques idées et tracer une description propres à guider l'archéologue dans l'examen et l'appréciation de cet instrument (1).

ORIGINE. L'orgue est l'instrument de musique par excellence. Son nom, *organon*, est le terme générique qui désignait autrefois toutes sortes d'instruments. Non-seulement il l'emporte sur les autres par ses dimensions, mais il forme à lui seul un orchestre complet.

On a attribué l'invention de l'orgue à Ctésibius, qui vivait à Alexandrie, sous le roi Ptolémée-Physcon, environ 120 ans avant J.-C. Il est possible que l'on doive à ce personnage quelque perfectionnement; toutefois, le type pri-

---

(1) Si l'on veut se livrer à une étude complète de l'orgue, on peut recourir aux sources où nous avons puisé : Dom Bedos de Celles, *L'Art du facteur d'orgues;* Hamel, *Nouveau Manuel complet du facteur d'orgues;* J. Regnier, *L'Orgue, etc.*; J. d'Ortigues, *Cours sur la Musique rel.* dans l'*Université cath.;* divers articles de la *Revue* publiée par M. Danjou, etc.

mitif de l'orgue est bien antérieur à son siècle. Nous croyons, avec le commun des auteurs, qu'il existe dans l'instrument rustique composé de tuyaux accolés et que l'on fait passer successivement sous la lèvre inférieure :

« *Est mihi disparibus septem compacta cicutis*
Fistula (1). »

Tel était probablement l'orgue suspendu par les enfants d'Israël aux saules du fleuve de Babylone ; tel était celui que mentionne le psalmiste en ces paroles : « *Laudate eum in tympano et choro, laudate eum in chordis et organo.* » Connu de l'antique Orient, il se retrouve parmi les signes de l'écriture chinoise. Pindare le célèbre sous le nom de *Flûte de Pan ;* car ce dieu le porte ordinairement à la main, et il pourrait être l'antique *syrinx* déjà chanté par Homère. Il y a lieu de s'étonner que le modeste générateur de l'orgue chrétien subsiste encore auprès du colosse qui en est descendu par des perfectionnements si longs et si divers.

Orgues hydrauliques et pneumatiques. Les Anciens connaissaient deux espèces d'orgues, les orgues *hydrauliques* et les orgues *pneumatiques*.

L'orgue hydraulique, plus anciennement connu, fut en grand usage sous les empereurs romains. Suétone raconte que Néron passa une journée à examiner le mécanisme nouveau d'un instrument de ce genre. Tout le monde a lu ce passage de Tertullien : « *Specta hydraulicum organum, tot partes, tot compendia sonorum, tot commercia modorum, tot acies tubarum, et una moles erant omnia. Spiritus*

---

(1) Virgile, *églogue* 2, et avant lui Théocrite, en son *Idylle* 8e : *Surigg' an epoiésa kalan egó ennea phônon.*

ille qui de tormento aquæ anhelat per partes administratur, substantiâ quidem solidus, operâ divisus. »

On n'est pas bien d'accord aujourd'hui sur le sens qu'il faut attacher au mot orgue hydraulique. Tout ce qui est certain, c'est que le son qu'il rendait était produit par le vent. Mais, de quelle manière excitait-on le vent? C'est ici que commencent les divergences d'opinion. Je serais porté à croire qu'on mit en usage divers mécanismes, tous plus ou moins propres à arriver à ce résultat. Ce n'est qu'en envisageant la question sous ce point de vue qu'on peut mettre d'accord tous les auteurs. Dans certaines hydraules, le vent était excité par une chute d'eau ou un courant qui faisait tourner une roue à aubes (Dom Bedos). Dans d'autres, mais plus petites, l'eau était agitée à la main ; c'est ce que prouvent un passage d'Athénée et surtout un bas-relief de la Villa Pamphili dont Winckelmann nous a donné la description. Enfin, le plus souvent, l'orgue hydraulique était un véritable instrument à vapeur. L'eau était mise en ébullition dans un réservoir placé sous les tuyaux ; la vapeur, en s'échappant par la soupape, à travers le tuyau, produisait un son. Que toutes les orgues envoyées de Constantinople aux rois de France, que toutes celles employées encore plus tard en Angleterre aient été de ce genre, c'est ce qu'il n'est pas permis de révoquer en doute, lorsqu'on lit ces mots dans Guillaume de Malmesbury, écrivain du XII[e] siècle : « *Exstant etiam apud eamdem ecclesiam organa hydraulica, ubi mirum in modum aquæ calefactæ violentiâ ventus emergens implet concavitatem barbiti et per multiforatiles transitus æneæ fistulæ modulatos clamores emittit.* »

L'orgue pneumatique ancien est le même, sauf les perfectionnements, que celui dont on se sert encore aujourd'hui. Le vent y était produit directement par une soufflerie

plus ou moins compliquée. S. Augustin est le premier qui en parle d'une manière précise : « *Istud organum grande quod inflatur follibus.* » On peut donc, sans crainte de se tromper, assigner comme époque de l'invention de l'orgue pneumatique, le commencement du IVe siècle. Quel fut l'auteur de cette innovation ? Aucun texte, aucun document ne l'indique. Il est à présumer que cette idée de faire mouvoir les soufflets sans le secours de l'eau est due au besoin vivement senti d'éviter les inconvénients des orgues hydrauliques (1). Quoiqu'il en soit, ce nouvel orgue, dès son apparition, fit une rude concurrence à l'hydraule, et après quelques siècles d'une lutte dont le théâtre fut surtout en Orient, ce dernier disparut pour toujours. Citons encore en faveur des deux instruments rivaux quelques témoignages qui nous conduisent jusqu'à l'époque où l'orgue, admis dans le sanctuaire, y reçoit une vie nouvelle. Au IVe siècle, Porphyre Optatien célèbre l'hydraule en vers allongés graduellement ou rangés en tuyaux d'orgues. On y remarque ce vers traduit du grec par Du Cange :

Sub quibus unda latens properantibus incita ventis...

Une pièce de vers grecs, recueillis dans l'Anthologie (lib. 1, c. 64), donne la description d'un orgue pneumatique. Cette pièce porte le nom de Julien ; plusieurs savants veulent que ce soit l'empereur apostat ; Du Cange n'est pas de cet avis ; il donne à ce Julien le surnom

---

(1) Deux de ces inconvénients étaient le besoin d'une quantité d'eau quelquefois considérable, et surtout les ravages de l'humidité qui devaient détruire en peu d'années les instruments de cette espèce.

de Parabates. Quoiqu'il en soit, ces vers datent du IV[e] siècle au plus tard (1).

Au VI[e] siècle, Martianus Capella, parlant de l'orgue hydraulique, le déclare établi partout : « *Hydraulas per totum orbem inveni.* » Vers la même époque, Cassiodore, le moine consul, continue le témoignage de S. Augustin sur l'orgue à soufflet : « *Organum*, dit-il, *est quasi turris diversis fistulis fabricata, quibus flatu follium vox copiosissima destinatur.* » Un obélisque du V[e] siècle, dont M. Bottée a le premier, publié le dessin, représente un de ces instruments avec la soufflerie primitive : deux orgues, posés aux extrémités d'une galerie, sous laquelle dansent les bayadères du temps, sont animés chacun par une sorte de soufflet de forge, sur les plis duquel sont montés deux hommes qui s'apprêtent à le fouler.

Cette chaîne de témoignages se poursuit dans les siècles suivants par S. Isidore de Séville, un moine anonyme de Bobbio, et par l'illustre poète catholique Venance Fortunat.

Introduction dans l'Église. Il ne paraît pas que l'Église grecque ait employé l'orgue pour la liturgie, comme les empereurs s'en servaient dans les cours : les auteurs byzantins n'auraient pas gardé le silence à cet égard. On peut attribuer à cette circonstance le peu de progrès, puis la

---

(1) Les voici traduits en latin ; cette traduction fort ancienne accompagne le texte :

Quam cerno alterius naturæ est fistula, nempè,
Altera produxit fortassè hanc ænea tellus ;
Horrendum stridet, nec nostris illa movetur
Flatibus, at missus taurino è carcere ventus
Subtùs agit leves calamos, perque ima vagatur.
Mox aliquis velox digitis, insignis et arte
Adstat, concordes calamis pulsatque tabellas :
Ast illæ subitò exiliunt, et carmina miscent.

disparition de l'orgue dans ces contrées. En Occident, l'invasion des Barbares fit presque oublier cet instrument. Mais sans parler de l'opinion qui attribue au pape Vitalien, en 660, l'introduction de l'orgue dans les offices ecclésiastiques, il est certain que les Carlovingiens le présentèrent à l'Église et déterminèrent, pour ainsi dire, sa consécration liturgique. En 757, Pépin fait placer à l'église de Compiègne celui qu'il reçoit de Constantin Copronyme. Un autre est envoyé, en 812, par Constantin Curopalate à Charlemagne. Louis-le-Débonnaire mit à profit le talent du facteur Georges de Venise, et il enrichit du royal instrument l'église d'Aix-la-Chapelle (1). Walafrid Strabon en atteste la puissance par un fait qui n'est pas vraisemblable :

« ... *Dulce melos tantum deludere mentes*
Cœpit, ut una, suis decedens sensibus, ipsam
Femina perdiderit vocum dulcedine vitam. »

A partir de cette époque, l'orgue, définitivement adopté par l'Église, acquiert une importance plus grande et trouve dans cette adoption même le principe de tout progrès pour l'avenir. Georges le Vénitien initie à la facture des ouvriers qui se répandent en Allemagne ; Jean VIII en demande à l'évêque de Freysingen, Annon ; de Rome, l'art se propage en Italie ; les moines de Bobbio le cultivent avec ardeur ; c'est à un abbé de ce monastère, notre Gerbert, devenu Sylvestre II, que s'adressent les moines d'Aurillac pour obtenir un orgue ; l'évêque S. Elphège construit à la même époque celui de Vinchester ; partout, en un mot,

---

(1) « *Presbyter quidam de Venitiâ,* dit Eginhard, *nomine Georgius qui se organum posse facere asserebat : quem imperator Aquisgranum cum Thancolfo sacellario misit, atque ut ei omnia ad id instrumentum necessaria præberentur imperavit.* »

des hommes d'église protègent la merveilleuse machine et s'efforcent de la perfectionner sans cesse. Il est vrai qu'elle eut à subir des contradictions partielles émanant, la plupart, de la sévérité de quelques maisons monastiques ; mais son adoption n'en fut pas moins générale au XIII[e] siècle. Les décisions des conciles et des papes, les rubriques des livres liturgiques forment, depuis cette époque, un concert dans lequel se perdent les improbations des églises trop austères qui ont refusé de lui ouvrir leurs portes (1).

Le caractère essentiellement ecclésiastique de l'orgue ressort de la nature même des sons que l'on a cherché à lui faire produire. Ils sont en harmonie avec le chant grave que l'Église a seul reconnu et adopté. Au besoin, les noms mêmes de ses jeux témoigneraient, on l'a fait observer, de l'intimité de son alliance avec la liturgie. Le *bourdon* des jeux de fond emprunte cette dénomination à la grosse cloche de la basilique ; la partie qui recouvre le sommier se nomme *chape*, comme l'ornement qui revêt les ministres sacrés ; les registres des *voix humaines* et des *voix angéliques* servent, pour ainsi dire, de trait-d'union entre les tuyaux de l'orgue et les voix du chœur ; les jeux de *mutation* reproduisent le mélange des voix de la foule et le nom du *nazard* semble, comme les sons qu'il émet, destiné à rappeler les voix nazillardes si communes dans la psalmodie des monastères.

---

(1) L'insigne église de Lyon, qui se glorifiait autrefois avec raison de ne pas connaître les nouveautés, en accueillant l'orgue de nos jours n'a pas rompu avec sa tradition ancienne. Un décret capitulaire de 1374 cité par Du Cange, montre qu'elle avait alors admis cet instrument : « *Malefactores qui claustrum violaverunt... requirantur ut injuriam emendent ; quod nisi fecerint organa suspendantur.* » La suspense de l'orgue était un signe et un effet de l'interdit jeté sur le lieu saint.

Mécanisme. Nous ne pouvons passer outre, sans donner une explication du mécanisme de l'orgue. Examinons-le dans sa constitution présente ; nous reviendrons ensuite sur son passé (1).

L'orgue est un clavier pneumatique, à sons fixes et soutenus à volonté. Il n'a de voix que par le moyen du vent qui, s'échappant des soufflets pendant la durée de leur abaissement, trouve une issue dans un conduit commun, nommé *grand porte-vent*, et de là se distribuant à travers d'autres porte-vent secondaires, vient se condenser dans un vaste réservoir appelé *sommier*, parce qu'il est comme le centre de toutes les parties organiques de l'instrument.

Du sommier. On peut se faire une idée du sommier en se représentant une espèce de longue caisse carrée, percée à sa surface d'autant de trous qu'il y a de tuyaux, puisqu'il est destiné à les porter tous. Le pied de chaque tuyau se trouve ainsi en communication avec l'intérieur du sommier; mais il se trouve séparé du vent par deux obstacles : 1° un registre; 2° une soupape.

Du registre. Le registre est une règle de bois placée à l'intérieur du sommier, immédiatement sous le pied des tuyaux et pouvant y glisser horizontalement dans une rainure. Le registre, ainsi nommé du mot *regere*, puisque c'est par son moyen que l'organiste gouverne, pour ainsi dire, le vent, est lui-même percé de trous égaux à ceux de la partie du sommier à laquelle il correspond. De là il résulte que, selon le mouvement qu'on imprime au registre,

---

(1) Que notre docte compatriote et honoré confrère en Sainte-Cécile, M. Joseph Regnier, secrétaire de la Société de Sainte-Cécile de Nancy, nous permette de suivre, en l'analysant, sa lucide exposition des diverses parties de l'orgue.

les trous dont il est percé se trouvent perpendiculaires ou non avec ceux du pied des tuyaux, et s'opposent ou servent à l'introduction de l'air dans ces corps sonores. Supposons que l'organiste veuille faire entendre le jeu de hautbois. Avant de poser la main sur le clavier, il la portera sur les boutons qui sortent de la boiserie. Ces boutons font mouvoir le registre, qui glisse sous le pied des tuyaux du hautbois. L'organiste répète cette opération autant de fois qu'il veut faire entendre de nouveaux jeux. A-t-il besoin d'une flûte et d'un bourdon en même temps que du hautbois? Il tirera les deux boutons de ces registres. Ne veut-il plus ensuite que deux registres? Il repoussera celui qui lui devient inutile.

De la soupape. La soupape est une espèce de trappe mobile qui s'ouvre dans une longue rainure dont la direction croise celle du registre placé immédiatement au-dessus d'elle. Pour ouvrir cette soupape, il faut abaisser la touche du clavier (1) qui lui correspond, et avec laquelle elle communique par un fil quelquefois très long ; aussitôt le vent se précipite dans la rainure par l'ouverture que fermait la soupape et fait parler les tuyaux dont les registres sont tirés. Les petites ouvertures portent le nom de *gravures* ; il n'y en a jamais moins que de touches au clavier ; souvent, au contraire, il y en a davantage, afin que les plus gros tuyaux puissent aspirer assez de vent.

Des claviers. Pour peu qu'un orgue soit considérable, il lui faut plusieurs sommiers qui correspondent à autant de claviers. Rarement leur nombre s'élève à plus de quatre ou cinq. Le sommier qui porte les tuyaux les plus forts et

---

(1) L'étymologie du mot clavier se trouve dans le latin *clavis*, car le clavier est la véritable clef de l'orgue.

les plus nombreux appartient à ce qu'on nomme le *grand orgue*. Le *positif* lui est inférieur par le volume et la sonorité de ses jeux. Entre ces deux corps principaux se glisse un faisceau de voix intermédiaires, le *récit*. Enfin, un autre faisceau de voix, plus faibles et comme étouffées, s'appelle l'*écho*.

Tous les claviers sont échelonnés l'un sur l'autre, le clavier du positif d'abord, puis le clavier du grand orgue, surmonté du clavier de récit que domine le clavier d'écho. Dans l'énumération que nous venons de faire n'est pas comprise une autre espèce de clavier, posé au niveau du sol pour être foulé par le pied de l'organiste. Ce sont les *pédales* qui ont leur sommier particulier comme les divers *claviers à la main*, et qui commandent aux sons les plus graves de l'instrument.

Les *tuyaux* sont des espèces de tubes rectangulaires ou cylindriques dont chacun est destiné à servir de moule à la colonne d'air dont les vibrations doivent produire un son. Chaque tuyau se compose de trois parties : le *pied*, espèce de cône renversé dont la pointe plonge dans le sommier; une *bouche* ou une *languette* qui, mettant à l'introduction du vent des sommiers un obstacle plus ou moins difficile à vaincre, communiquent à la colonne d'air que contient le tuyau cette suite d'oscillations et de vibrations qui produisent le son. Au-dessus de cet appareil s'élève le *corps* du tuyau, nommé aussi *corps de trompe* dans les jeux d'anche.

Avant de passer aux principes sur lesquels est basée la classification des jeux, nous devons dire quelque chose du ton et du timbre des tuyaux. Chaque tuyau d'orgue correspond à une note de la gamme; c'est l'expression de cette note qui s'appelle le *ton* du tuyau. Ce ton dépend de sa longueur, car c'est un principe d'acoustique que le son est

toujours proportionnel à la longueur des parties vibrantes. C'est sur ce principe qu'on a établi quatre mesures principales pour la longueur des tuyaux ; quatre, huit, seize et trente-deux pieds. Le huit pieds donne ainsi l'octave supérieur du seize pieds, et, en sens inverse, l'octave inférieure du quatre pieds. L'orgue emprunte son nom à son plus grand tuyau, à celui qui sonne la note la plus grave du clavier; c'est ainsi qu'on dit : un orgue de trente-deux, de seize, de huit et de quatre pieds. Si l'on bouche un tuyau à son sommet, on a ce qu'on appelle un *bourdon* (1), qui parle comme s'il avait le double de sa longueur. Voici comment s'explique ce phénomène : la colonne d'air, mise en vibration, ne trouvant pas d'issue au sommet, se replie sur elle-même pour recommencer son voyage, non plus de bas en haut, mais de haut en bas; à sa première longueur ascendante, la colonne d'air vibrant ajoute donc une seconde colonne de vibration égale à la première, et l'addition de ces deux colonnes produit le même son que si elles étaient superposées, le même, par conséquent, que si le tuyau était ouvert et double en longueur. Un seize pieds bouché équivaut donc à un trente-deux pieds ouvert, puisqu'ils résonnent à l'unisson. On désigne les bourdons, non point par la hauteur qui leur est propre, mais par celle que leur note supposerait, si le tuyau était ouvert. Remarquons encore en passant que ces mesures ne sont pas arbitraires, mais fondées sur les proportions de la voix humaine. On sait que cette voix a trois degrés : les notes ai-

---

(1) On a donné aux tuyaux bouchés ce nom de bourdon, parce que leur colonne d'air étant forcée de se dédoubler pour ainsi dire afin de revenir sur elle-même, le son n'arrive plus à nos oreilles que comme un murmure, un bourdonnement.

gües ou de soprano, les notes moyennes ou de ténor, enfin les notes les plus graves qui appartiennent à la basse. Or le quatre pieds correspond à la voix de soprano, le huit pieds à la voix de ténor et le seize pieds aux voix de basse.

Chaque tuyau d'orgue ne doit pas seulement exprimer avec plénitude une note de la gamme, il doit aussi l'exprimer avec une nuance de son particulière. Or, c'est précisément cette nuance de sonorité qui constitue le *timbre* ; elle peut varier à l'infini, sans que le ton soit obligé de se modifier. Le timbre tient à une multitude de causes. Nous allons étudier les principales et nous ne ferons que nommer celles qui sont accessoires, comme la différence de pression du vent et la main-d'œuvre.

La différence de timbre vient d'abord de la forme des tuyaux. Nous avons vu qu'ils avaient trois parties : un pied, un appareil vibratoire et un corps; or, les modifications qu'éprouve l'une ou l'autre de ces parties peuvent faire varier le timbre. Ainsi, à commencer par le pied, il peut varier dans sa hauteur, son épaisseur, dans les dimensions de son orifice qui plonge dans le sommier, enfin dans sa forme qui est conique dans presque tous les tuyaux de métal et qui ressemble, dans les tuyaux de bois, à une courte queue située au centre de la base à surface plane. Le corps du tuyau peut être cylindrique, conique ou cubique, d'un diamètre ou d'une taille plus ou moins grosse; bouché complètement à son sommet comme dans les bourdons ou bien comme dans les flûtes à cheminée ; bouché partiellement, aux trois quarts environ de sa hauteur, par une espèce de couvercle, nommé *calotte*, auquel on soude un tuyau ouvert et plus petit que l'espace ménagé au centre de la calotte. Toutes ces variétés dans la forme en produisent aussi dans le timbre ; mais ce sont surtout les variétés de l'appareil vibratoire qui constituent une différence ra-

dicale dans le timbre. Tous les tuyaux d'orgue appartiennent, sous ce rapport, à deux classes : 1° tuyaux à *bouche ;* 2° tuyaux à *anches*. Dans la première classe, le son est doux et arrondi comme celui de la flûte ; dans la seconde, il est guttural, nerveux et métallique comme celui des instruments guerriers. Voici la manière dont se produit le son dans les tuyaux à bouche : Le pied est fermé presque entièrement à son point de jonction avec le corps du tuyau par une lame de plomb qui se nomme *biseau*, à cause de l'amincissement de ses bords. L'espace entre le biseau et la paroi du tuyau se nomme *lumière*. Cette paroi, en face du biseau, est aplatie et forme la lèvre inférieure de la bouche. La paroi du corps du tuyau, perpendiculaire au pied, est également aplatie dans la même proportion et forme la lèvre supérieure. Entre ces deux lèvres se trouve une ouverture dont la longueur égale le quart du diamètre total du tuyau et dont la hauteur varie. Tel est le mécanisme ; voyons comment s'y comporte le vent qui arrive des sommiers. Réduit en lame mince dans le moule compresseur qui forme la lumière, l'air monte plus vivement, et, sur le tranchant de la lèvre supérieure, il se fend en deux autres lames ; la force de ricochet qu'il reçoit ainsi en pénétrant dans le corps du tuyau lui sert à mettre en vibration la colonne d'air qui s'y trouve renfermée.

Étudions à présent le mécanisme de l'anche et la production du son dans les jeux de cette espèce. Ici il n'y a ni bouche, ni biseau, ni lumière ; mais à la base du tuyau se trouve un petit bloc de plomb ou de bois qui se nomme *noyau*. Ce petit bloc, exactement appliqué contre les parois du tuyau, s'ouvre à son milieu par un canal demi-cylindrique, étroit, destiné à laisser passer le vent. C'est ce canal qui porte le nom d'*anche*. Immédiatement au-dessus

du canal de l'anche se trouve la *languette*, pièce élastique de laiton qui, sans s'opposer entièrement à l'accès du vent, doit cependant être soulevée pour qu'il puisse pénétrer dans le corps du tuyau. Celle-ci est à peine soulevée qu'elle revient sur elle-même par suite de son élasticité naturelle et par la réaction de l'air qui l'entoure. Le vent continue à soulever la languette qui reprend aussi vivement sa première position, pour la quitter et la reprendre encore. Ce sont ces allées et venues de la languette et ses battements rapides qui excitent dans la colonne d'air du tuyau ces vibrations éclatantes qui caractérisent les jeux d'anche. Longtemps on ne connut que l'anche *battue*, nommée aussi abusivement *battante ;* ce qui la caractérise, ce sont les battements réguliers de la languette sur les bords de son canal, d'où résulte une certaine âpreté dans le timbre. Au commencement de ce siècle, M. Grenié inventa le système de l'anche *libre*, en donnant à la languette des dimensions telles qu'elle put passer sans résistance dans le canal de l'anche. Les proportions sont tellement exactes que la languette semble taillée dans l'anche même. Du reste, le son se produit toujours de la même manière par la vibration de la lame de laiton élastique. Par ce moyen les jeux de trompettes perdent de leur âpreté et peuvent mieux se marier aux jeux de fond. Cependant, quelque heureuse que soit cette invention, il ne faudrait pas la substituer entièrement à l'ancien système qui vaut mieux sous plusieurs rapports.

La matière des tuyaux est encore une des causes de la variété du timbre. Le bois, employé surtout pour les grands tuyaux, donne au son de la douceur. On se sert principalement du chêne et du sapin rouge, enduits à l'intérieur d'une colle qui les préserve de l'humidité, de la chaleur et

des vers. L'étain a le timbre vif, et c'est le métal le plus usité. Le plomb, qui a l'inconvénient de s'affaisser et de trop peser sur les sommiers, n'est plus employé seul. Mélangé avec l'étain, il produit l'*étoffe*, dont le timbre participe de la vivacité de l'étain et de la douceur du plomb. On connaît des tuyaux dorés, comme ceux de l'orgue qui est à la chapelle des dames du S.-Enfant-Jésus, à Langres. Il y en a eu d'argent, de porcelaine, de terre cuite, de cristal. C'est assez de noter en passant des faits exceptionnels.

Classification des jeux. On donne, en style d'orgue, le nom de *jeu* à chaque série des tuyaux qui ont le même timbre. La nécessité de classer ainsi les tuyaux homogènes n'a pas besoin de démonstration. Si l'on plantait indistinctement sur le sommier un tuyau à bouche à côté d'un tuyau d'anche, de sorte que l'*ut* du clavier, par exemple, fit parler une flûte, le *re* un clairon et ainsi des autres, quel concert insupportable de voix discordantes ne produirait pas un tel arrangement? Chacun des jeux obéit à l'action de cette planchette mobile qui, la première, a reçu le nom de registre, pour le communiquer à toutes les modifications de son mécanisme, depuis la série des tuyaux sous lesquels elle glisse, jusqu'au bouton placé dans la boiserie de l'orgue, à portée de la main de l'organiste, et sur lequel se trouve inscrit la désignation du genre de timbre, que ce ressort ouvre ou ferme à l'action du vent.

Pour l'analyse des jeux de l'orgue, quelques auteurs ont adopté l'ordre alphabétique ; mieux vaut une classification fondée sur la nature même de leur harmonie ; et alors on a trois divisions générales : 1° les jeux *doux* ou jeux de *fond ;* 2° les jeux *forts* ou les jeux d'*anche ;* 3° les jeux de *mutation* ou de *mélange*. Il n'appartient qu'aux ouvrages

destinés aux facteurs d'entrer dans les détails du timbre, de la forme et de la matière de chacun des nombreux jeux de l'orgue ; nous ne ferons ici qu'étudier d'une manière générale les trois divisions données plus haut.

Jeux ou registres de fond. Ils doivent ce nom à leur harmonie douce et profonde et ne comprennent que des tuyaux à bouche. Outre la finesse et la beauté du son qu'ils rendent quand l'organiste les emploie seuls, ils ont encore l'avantage de pouvoir se mélanger avec tous les autres jeux de l'orgue, sans faire autre chose que les adoucir et leur donner le velouté qui leur manque.

Jeux d'anche. Ils sont ainsi nommés parce qu'ils sont tous formés de tuyaux qui parlent par le moyen d'une anche. Leur timbre éclatant s'emploie dans les expressions les plus solennelles de la musique d'église. Le plus grave inconvénient de ces jeux vient de ce que les dessus y sont écrasés par les basses, effet de tout point opposé à celui des jeux de fond qui donnent des sons perçants dans les dessus et presque éteints dans les notes inférieures. Les jeux d'anche se dérangent aussi très facilement, parce que, plus que les autres, ils souffrent des variations de la température et des inégalités dans la pression du vent. Il semble que leur timbre se prête mieux au caractère français : ce sont les jeux qu'on préfère en France, ceux qu'on s'applique le plus à perfectionner et qu'on emploie avec prédilection. Il est vrai que cette tendance a donné lieu à plusieurs abus propres à dénaturer le chant ecclésiastique. Mais est-ce une raison pour vouloir les bannir entièrement de la facture? Nous sommes loin de le penser, autrement l'orgue français revêtirait alors la froideur et la monotonie qu'on reproche aux facteurs de la rêveuse Allemagne.

Jeux de mutation. Ces registres doivent ce nom à leur

mode d'accordage, qui opère en effet un changement dans le ton fondamental de l'orgue. C'est ainsi que les uns sont accordés à la tierce, les autres à la quinte, à l'octave ou à la double octave, de manière qu'en touchant l'*ut*, par exemple, on entend résonner le *mi*, le *sol*, etc... On ne peut donc jamais les employer seuls, mais toujours avec les jeux de fond et dans une proportion assez modérée pour ne pas détruire l'harmonie. Il semble nécessaire d'expliquer ici l'origine et la raison de ces jeux de mélange pour faire tomber les accusations de barbarie qu'on ne cesse de faire peser sur les artistes du moyen-âge qui les ont inventés (1). Au moyen-âge, époque durant laquelle le chant ecclésiastique était le seul populaire, on observa qu'une quinte, par exemple, continuellement superposée à toutes les notes, donnait au chant un caractère original sans détruire néanmoins l'unisson, pourvu que cette quinte fût chantée seulement par une ou deux voix contre dix ou douze qui chantaient dans le ton véritable. Le chant fondamental étant beaucoup plus fort, permettait d'entendre l'accompagnement à la quinte, mais comme un faible murmure propre seulement à donner à la mélodie principale un timbre nouveau, sans lui ôter sa force d'unisson. Ce timbre variait encore si, au lieu d'une quinte, on prenait une tierce, une quarte, une octave, etc... On en vint donc à ne plus mettre seulement dans la masse

---

(1) M. Berlioz racontant l'incendie qui dévora l'orgue de Saint-Eustache, s'exprime en ces termes : « Si l'incendie n'eut anéanti que ces horribles jeux de mutation qui font que l'on joue toujours dans trois tons à la fois et que le mode majeur est mêlé au mode mineur, harmonie à faire fuir les ânes, il faudrait s'en réjouir. » (*Journal des Débats* du 29 décembre 1845.) Trop de facteurs malheureusement raisonnent ainsi, et suppriment, sans savoir ce qu'ils font, la plupart des jeux de mutation.

une quinte seule, mais une tierce et tout l'accord parfait, dans une proportion assez faible cependant pour que le son fondamental dominât. Ce que les voix avaient tenté avec succès, les facteurs le tentèrent sur des tuyaux d'orgue ; ainsi, par-dessus une mélodie exécutée à l'unisson par six, dix et vingt registres de fond, les facteurs placèrent à la discrétion de l'organiste un ou deux registres de tierce, de quinte, d'octave, etc... Puis ils inventèrent la mixture de tous ces jeux, qui porte en français le nom de *fourniture*.

Cette digression historique sur les jeux de mutation montre assez la proportion dans laquelle leurs inventeurs voulaient qu'ils fussent employés ; mais pour justifier complètement nos artistes catholiques du moyen-âge, nous devons ajouter que, dans leur pensée, les fournitures étaient destinées à imiter ces sortes de bruits qui, dans toutes les vibrations de la nature, se mêlent toujours au son principal. Dans toute vibration, il y a en effet d'autres vibrations partielles, secondaires, qui accompagnent la première et semblent absorbées par elle.

Au moment où le corps sonore reçoit le choc qui le met en mouvement, il se manifeste dans les molécules qui environnent le centre d'ébranlement, de petits mouvements qui coexistent avec le mouvement primitif. Ainsi, la commotion du corps donne naissance à ces bruits inappréciables, confus, multiples qui sont comme la fourniture du son principal. Les lois de la sonorité, de la concomitance et du timbre s'enchaînent. Les lois des jeux de mutation sont fondées sur elles et tiennent conséquemment à la nature. C'est pourquoi nous partageons le sentiment de pleine approbation que Dom Bédos accorde à l'effet des fournitures mêlées au plein jeu.

Progrès avant le XIX[e] siècle. Croire que l'orgue a toujours été cet instrument merveilleux qui fait aujourd'hui l'objet de notre admiration, serait tomber dans une étrange erreur. Ses développements ont été lents comme ceux de toutes les choses qui doivent avoir de la durée. Prenons pour point de départ, afin de l'apprécier, l'orgue de Winchester, célèbre dans l'histoire par ses proportions colossales, quatre cents tuyaux et vingt-six soufflets qui ne pouvaient être animés que par soixante-dix souffleurs (1). Et d'abord, à commencer par la soufflerie, combien n'était-elle pas dispendieuse et considérable pour atteindre à de faibles résultats? Aussi est-ce une véritable histoire que celle de la soufflerie. Une miniature extraite d'un Psautier d'Eadwine, moine anglais du XII[e] siècle, donne de la soufflerie des orgues de cette époque l'idée qu'on pourrait encore aujourd'hui se faire des souffleries en lanternes, dont les plis horizontaux formeraient une spirale. On s'effraie d'une si prodigieuse dépense de

---

(1) Cet orgue fut construit au X[e] siècle par Elphége, évêque de Winchester, pour le monastère de ce lieu. Voici la description qu'en donne le moine Wolstan :

Talia et auxistis hic organa, qualia nusquam
Cernuntur, gemino constabilitata sono
Bisseni supra sociantur in ordine folles,
Inferiusque jacent quatuor atque decem.
Flatibus alternis spiracula maxima reddunt,
Quos agitant validi septuaginta viri
Brachia versantes, multo et sudore madentes ;
Certatimque suos quisque movet socios,
Viribus ut totis impellant flamina sursum ;
Et rugiat pleno capsa referta sinu,
Sola quadragintasque sustinet ordine musas
Quas manus organici temperat ingenii.

forces : quatre souffleurs à bras pour onze tuyaux (1). Déjà, au XIIIe siècle, cette partie de l'orgue avait beaucoup gagné en simplicité, l'orgue de Notre-Dame de Dijon, avait seulement quatre soufflets qui, d'après M. Hamel, pouvaient être réduits à un seul à vent continu. Cette simplification du mouvement se continua depuis, mais insensiblement ; jusqu'au XVIe siècle, les soufflets étaient foulés directement par le poids des souffleurs, ce qui donnait à l'émission du vent beaucoup de saccades et d'inégalités. Ce n'est qu'en 1570, qu'un facteur de Nuremberg, nommé Jean Lobsinger, inventa les soufflets à éclisse ou plis de bois, tels qu'on les fait encore, avec les perfectionnements que le temps a introduits, et qui ont rendu célèbre, au XVIIe siècle, le facteur Henning, de Hildesheim.

Si maintenant nous passons au nombre des jeux dont les anciennes orgues étaient composées, nous n'éprouverons pas un moindre embarras, faute de témoignages positifs. On ne saurait nier toutefois que l'orgue de Charlemagne, imitant à la fois le bruit du tonnerre, l'harmonie de la harpe et le son de la cymbale (2), n'ait eu des jeux plus ou moins différents. On peut en dire autant de l'orgue de Winchester, qui avait quatre cents tuyaux. Mais à part quelques rares exceptions, les anciennes orgues ne furent, pendant longtemps, composées que d'un seul jeu. C'est vers le XIIIe siècle, quand l'usage de l'*organisation* ou chant à plusieurs parties fut devenu général, qu'on jugea néces-

---

(1) Nous reproduisons dans les planches, la copie de cette curieuse miniature, empruntée aux *Ann. arch.*

(2) *Rugitu quidem, tonitrui boatum, garrulitatem lyræ vel cymbali dulcedinem coæquabat.* (Le moine de Saint-Gall, *de Carolo magno, lib. I cap.* 10).

saire l'addition de plusieurs jeux. On vit alors paraître successivement des jeux accordés à l'octave, d'autres à la quinte, à la tierce, etc..., de manière que chaque touche faisait entendre un accord parfait. Telle fut l'origine des jeux nommés *jeux de mutation*. Vers la fin du XIV[e] siècle, et dans le courant du XV[e], époque à laquelle la musique figurée fit de grands progrès, l'orgue prit de nouveaux accroissements. Jusque-là les jeux n'avaient pas été distingués et parlaient tous à la fois; mais alors on rendit les divers registres indépendants les uns des autres, on les distingua par un nom particulier et on leur appropria les accents de certains instruments. Les Allemands, qui étaient les meilleurs facteurs de l'époque, multiplièrent les jeux, surtout les jeux d'anche qui venaient d'être inventés; c'est ainsi qu'ils introduisirent le chromorne, le hautbois, et le basson, etc... Dans le même temps, on établit la mesure de trente-deux et de seize pieds, de huit et de quatre pieds pour les tuyaux. Le principe de la séparation des jeux, par l'indépendance des registres, une fois trouvé, rien n'était plus facile que d'en augmenter le nombre, aussi arriva-t-on bientôt à faire des orgues à 50, 60 et même 80 jeux. Les Allemands perfectionnèrent surtout les jeux de fond ou les flûtes; mais ils n'exécutèrent jamais les jeux d'anche aussi bien que les Français, quoiqu'ils en soient les inventeurs.

Nous allons examiner maintenant l'étendue et le nombre des claviers. Les claviers d'orgues étant destinés à faire ouvrir les soupapes qui laissent passer le vent, il faut qu'il y ait eu des claviers aussitôt qu'on a imaginé de faire parler les tuyaux, non pas tous à la fois, mais chacun en son rang, selon qu'il convenait à la pièce de chant qu'on voulait jouer. C'est dire assez que leur invention, ainsi que

celle des soupapes, est due à l'introduction de l'orgue dans les églises. Dans le principe, les claviers n'avaient qu'une octave d'étendue, et on ne les touchait qu'avec la main droite. Plus tard, on les étendit du côté des basses, et alors on put employer les deux mains ; mais chaque touche, ayant jusqu'à 5 et 6 pouces de large, et étant d'ailleurs fort dure à baisser, on ne jouait de l'orgue qu'à coups de poing : de là l'expression latine *pulsare organa*. Les Allemands disent encore *orgel schlagen*. A mesure qu'on augmenta le nombre des touches, on diminua leur largeur, de sorte que déjà, au XVIe siècle, le même espace qui, autrefois, ne contenait qu'une quinte, était devenu suffisant pour une octave. Lorsqu'on commença à toucher l'orgue avec les doigts, il devint nécessaire de rétrécir encore les touches. Ce n'est que vers le commencement du XIIIe siècle qu'on a imaginé de faire des gammes chromatiques.

Le premier clavier de ce genre fut placé à Venise dans l'église de Saint-Sauveur. Il n'avait que deux octaves d'étendue. En 1470, un Allemand, nommé Bernhard, inventa les pédales qu'il faisait jouer par des cordelettes. Dans le courant des XVIe et XVIIe siècles, le nombre des jeux augmentant, il fallut ajouter d'autres sommiers aux nouvelles orgues ; un seul ne suffisait plus à la foule des tuyaux. Le nombre des claviers dut s'accroître comme celui des sommiers, et l'on eut généralement, sans compter le clavier des pédales, quatre claviers à la main, et rarement cinq.

Ce court aperçu fait assez comprendre que l'orgue, l'instrument par excellence, l'instrument unique de la musique chrétienne, est l'œuvre du Christianisme plutôt que d'un inventeur en particulier. A ce titre, il s'unit merveilleusement à l'architecture du moyen-âge que nous avons vue

se former de l'inspiration chrétienne dans un travail séculaire.

Progrès au XIX[e] siècle. Jamais peut-être on a construit plus d'orgues qu'à notre époque ; jamais, les facteurs ne se sont appliqués davantage à perfectionner cet instrument. L'orgue y a-t-il gagné? Oui et non; car, s'il est des inventions que nous devions louer sans réserve, il en est d'autres qui n'indiquent qu'une malheureuse tendance à dénaturer ce royal instrument, à le découronner, en quelque sorte, de son diadême pour le traîner à la remorque de l'orchestre. Commençons par la portée mécanique; c'est la seule, en effet, dont le progrès soit incontestable. Pour comprendre ce que les améliorations de ce genre peuvent produire sur l'effet total de l'orgue, il suffit de se souvenir que la perfection du son ne peut jamais être indépendante de la partie mécanique ; car si le son reçoit ses modifications de la forme des tuyaux, il reçoit la vie du mécanisme. Et de même qu'un bon instrument placé dans les mains d'une personne inhabile ne rend pas de beaux sons, de même les meilleurs tuyaux ajustés à un mécanisme imparfait ne donneraient jamais toute la pureté de timbre dont ils seraient susceptibles.

Soufflets en lanterne et à pompe. La soufflerie est un des points les plus importants en facture, et c'est pourtant le moins avancé, quoique de remarquables essais soient déjà venus la simplifier et lui donner de l'énergie. Jusqu'au commencement de ce siècle, on ne s'était servi que de soufflets cunéiformes ; on connaissait bien, il est vrai, les soufflets dits *en lanterne* dans lesquels le mouvement est horizontal et perpendiculaire au lieu d'être diagonal comme dans les premiers; mais ce n'est qu'à la restauration du culte qu'on commença d'en faire usage pour les grandes

orgues. Ces soufflets, malgré leur mérite réel, présentaient dans le principe un double inconvénient : d'abord une dépense trop considérable de force motrice et ensuite une augmentation de pression qui résulte de l'agglomération de tous les plis, rentrant graduellement par l'abaissement des tables. Aux Anglais était réservée la gloire de lever cet obstacle, et voici comment. Ils imaginèrent de faire agir la force motrice, non plus sur un pied aussi lourd que le soufflet entier, mais sur une pompe à air dont la soupape aspiratoire est ouverte par la plus faible main et dont chaque aspiration est foulée à l'intérieur du soufflet, qui prend le nom de réservoir, par le mouvement contraire de la même main. Quelques années après cette invention, un pauvre horloger, nommé Cummins, parvint à résoudre le problème de l'égalité parfaite dans la pression. A chaque soufflet ou réservoir, il fit alternativement un pli rentrant et un pli saillant : de cette manière, l'effet du pli rentrant est parfaitement neutralisé par le pli saillant.

Machine Barker. Cette découverte, a dit M. Danjon, est assurément la plus importante qu'on ait faite depuis des siècles pour perfectionner l'orgue. Joseph Serassi, célèbre facteur italien, est l'inventeur d'un ressort qui permet à l'organiste d'accoupler de suite tous les claviers, lorsqu'il veut donner plus de puissance à la voix de l'orgue. Mais cet accouplement des claviers augmente la dureté de leurs touches, puisqu'il faut, pour s'abaisser, qu'elles ouvrent chacune une soupape du sommier. Un Anglais, habile mécanicien, M. Barker, conçut l'idée d'employer l'air même de la soufflerie à vaincre la résistance des touches. Il construisit, en conséquence, une espèce de coffre auquel sont adaptés autant de soufflets qu'il y a de notes dans une octave chromatique. Chacun de ces petits soufflets corres-

pond donc à une touche du clavier. « Chacune des touches, dit M. Danjou, au lieu d'avoir à abaisser la vergette (1), le rouleau d'abrégé (2) et la soupape qui y correspond, n'a plus qu'à ouvrir une petite soupape, laquelle donne passage à l'air comprimé; celui-ci pénètre instantanément dans le petit soufflet et le gonfle immédiatement. Or, à l'extrémité de ce petit soufflet viennent s'attacher les vergettes qui, en s'abaissant, ouvrent les soupapes du sommier. Par ce moyen, la table supérieure du petit soufflet, soulevée par la force de l'air, agit en même temps sur le mécanisme et remplit la fonction qui était auparavant réservée à l'organiste. » Cette machine a reçu de M. Hamel le nom de *levier pneumatique*. Malgré son mérite, elle fut trop peu appréciée en Angleterre, et son inventeur est venu chercher un appui sur la terre de France.

Système proportionnel de Tœpfer. M. Tæpfer, déplorant le vague, le tâtonnement, la variation indéfinie qu'on remarque dans le timbre et la force de tuyaux d'un même jeu, songea à trouver un principe fixe qui pût servir de loi et ramener l'orgue entier à l'unité mathématique. Partant du principe invariable que le son descend d'une octave, lorsque le tuyau double sa longueur, il a pensé qu'une croissance mathématique devait régler aussi le diamètre des tuyaux, leur épaisseur, etc. Ces diverses proportions, il les a déterminées dans son *Orgelbaukunst*, où il

(1) C'est ce que nous avons appelé plus haut, p. 353, fil de communication (terme moins technique) entre les touches et les soupapes du sommier.

(2) Cylindre en bois ou en fer qui unit les vergettes, quand le mécanisme exige qu'il y en ait plusieurs pour une même touche, à cause d'un coude ou changement de direction.

elle imite l'effet, nous croyons que l'admettre pour s'en servir avec une grande réserve, serait plutôt un progrès qu'une innovation dangereuse.

La nature des sons de l'orgue le rattache tellement à l'institution du chant ecclésiastique que la découverte de Sébastien Érard fut partout regardée comme le signal d'une révolution simultanée dans la musique d'orgue et le chant d'église. Grétry et d'autres artistes allaient jusqu'à la pensée de remplacer par l'orgue les orchestres de théâtre. En dernière analyse, l'orgue expressif était un progrès tendant, suivant la pensée même des réformateurs, à l'abolition de l'ancien orgue, essentiellement religieux (1).

Imitation parfaite des instruments de l'orchestre. Ce n'était pas assez que le caractère de l'orgue fût altéré par certains moyens d'expression, il fallait qu'on dénaturât le timbre de ses jeux, sous prétexte de les améliorer et en vue de leur donner le caractère des instruments d'orchestre dont ils portent le nom. C'était une chimère que de prétendre imiter les *sons*, et surtout les *effets* d'instruments si divers et qui exigent un grand nombre de musiciens, dont chacun joue un rôle à part. Cette incomplète imitation n'a eu pour résultat, partout où on l'a tentée, que de favoriser l'abandon de la musique vraiment religieuse. N'est-ce pas rendre impossible toute tradition dans la facture, que de la mettre à la remorque de l'orchestre mobile de sa nature et que des inventeurs, comme M. Sax, peuvent tenir en perpétuelle révolution? Si l'on pense autrement, pourquoi bannir le chapeau chinois, la grosse caisse, les carillons, les triangles des orgues de la décadence?

---

(1) Voyez Joseph d'Ortigues, *Univ. cath.*, 6e leçon sur la musique.

Clavier transpositeur. De nos jours on a imaginé un mécanisme qui fait descendre ou monter le clavier de plusieurs demi-tons. En mentionnant cette invention, je n'hésite pas à reconnaître qu'elle facilite l'exécution à ceux qui commencent l'étude de l'orgue. Mais j'y verrais un progrès mécanique fort peu respectable s'il détournait l'élève de la pratique de la transposition. Jusqu'à ce que tous les claviers soient transformés en claviers transpositeurs, il serait exposé à se trouver en face de difficultés qu'il n'aurait pas appris à surmonter. D'ailleurs l'habitude de transposer s'acquiert vite, et l'on s'explique comment les organistes font peu de cas d'une invention dont ils ne se servent pas.

Du ton d'orgue. On distingue le ton de chapelle ou d'orgue et le ton d'orchestre ou d'opéra. Ces deux tons représentent les deux diapazons qui servent pour régler les intonations des voix et accorder les instruments. Le ton de chapelle était depuis longtemps fixé en France à peu près un ton plus bas que le diapazon d'orchestre actuellement usité ; mais les facteurs contemporains, abandonnant en ce point la tradition ecclésiastique, élèvent le ton de l'orgue à la hauteur du ton d'opéra. C'est une grave révolution ; elle a des raisons pour elle et contre elle. On pourra les peser et choisir. En élevant le ton de l'orgue, on est conduit à hausser le diapazon des voix, et peut-être est-ce là un avantage; car on chante généralement trop bas pour la moyenne des voix communes. Il y a aussi une économie pour la facture. S'il est vrai, d'autre part, que le ton de l'orchestre a été peu fixe par le passé, dans les diverses parties de l'Europe, il est probable que ce ton s'immobilisera et prévaudra en conséquence des relations qui unissent aujourd'hui tous les peuples.

Ces motifs ne sont pas du goût de tout le monde. Beau-

coup déplorent une mesure qui tend à enlever à l'orgue quelque chose de la profondeur de son harmonie et à le rapprocher de l'orchestre, qui rompt avec la tradition et s'écarte du diapazon sur lequel les anciens maîtres ont composé des chefs-d'œuvre qu'on sera de plus en plus porté à négliger.

PLACE DES ORGUES. Les développements de l'orgue ne correspondent pas à la marche de l'architecture, et quoique la grande voix du royal instrument convienne admirablement aux anciennes et vastes cathédrales, il est vrai que les architectes n'ont pas eu la précaution de lui ménager une place dans la construction. On a généralement attaché l'orgue, au moyen-âge, dans la nef principale, à la hauteur de la galerie qui est au-dessus des arcs de communication avec les nefs latérales. Ce serait là sa place naturelle, à peu près au milieu du monument et à une égale hauteur entre le sol et la voûte (1). La répartition des sons se ferait bien à l'intérieur de l'édifice ; mais si la vue est choquée par un orgue de petite proportion ainsi posé, que ne serait-ce pas des orgues à jeux très nombreux ? Aussi le XVIe et le XVIIe siècle forcèrent l'orgue, par l'étendue qu'ils lui donnèrent, à se réfugier au fond de la grande nef où, entr'autres inconvénients, il boucha et souvent dégrada la rose de l'architecture. Il faut avouer qu'il est difficile de lui assigner une place dont il ne souffre pas ou qu'il occupe sans nuire à l'édifice, quand il s'agit d'une église gothique. Le problème est moins difficile à résoudre pour

(1) Cette dernière condition n'existe pas à Langres, ainsi que l'observe M. Regnier ; cependant, on ne s'est pas cru obligé de couder les tuyaux. Quelques-uns seulement s'étaient affaissés et courbés.

les petits monuments ou pour ceux de style classique.

On voit très souvent en Italie l'orgue placé au croisillon, mais la montre regardant du côté du portail. Pour ne pas blesser la symétrie, on figure une montre semblable au croisillon correspondant.

La coutume de placer l'orgue concertant jusque sous le portail des églises a fait naître les orgues d'accompagnement que l'on pose dans le chœur. Cette adoption de deux orgues tend à isoler du chœur l'orgue principal, et c'est là, il faut bien le dire, un péril, un inconvénient. Cependant elle a des avantages, surtout dans les vastes églises où le grand orgue ne pourrait que difficilement accompagner les voix du chœur et où l'on a besoin, pour certains offices moins solennels, d'un instrument d'une moindre puissance.

L'orgue d'accompagnement ne peut être toléré que dans certaines conditions. Il faut qu'il soit assez inférieur en puissance au grand orgue pour ne pas rivaliser d'effet ; le rôle de celui-ci serait en quelque sorte anéanti. D'un autre côté, sa puissance doit être proportionnée à celle des voix. Les jeux de huit pieds y domineront conséquemment par le nombre, puisqu'ils représentent la portée moyenne des voix que l'orgue accompagne. L'accompagnement toutefois ne rejette pas absolument toute parure : quelques seize pieds, plusieurs quatre pieds, un jeu de doublettes ne seront donc pas déplacés sur son sommier. L'éclat strident des jeux d'anches ne leur permettant pas de s'allier aisément à la voix humaine, on ne les admettra qu'avec beaucoup de sobriété auprès des jeux de fond, flûtes et bourdons, soutiens naturels du chant choral (1).

---

(1) Je ne parle ici de l'accompagnement du plain-chant qu'au point de vue de l'instrument considéré en lui-même. Ailleurs j'ai

Depuis quelques années on a inventé et singulièrement perfectionné les instruments à anches libres et sans tuyaux connus sous les noms d'*harmonium*, *melodium*, *orchestrion*. Entre les mains d'hommes habiles, de M. Lefébure-Vély par exemple, ils produisent des effets que nous avons entendus avec un plaisir extrême. Mais nous maintenons qu'ils n'auront jamais le caractère de l'orgue véritable et que les orgues à tuyaux conviennent le mieux à l'accompagnement des voix.

Parlerai-je de l'orgue à cylindre, espèce de serinette qui chante aveuglément, qui ne suit pas les voix, mais que les voix sont obligées de suivre, puisqu'elle ne peut changer de ton? Le respect pour le lieu saint aurait dû le tenir fermé à ces manivelles.

Du buffet d'orgue. On appelle buffet d'orgue le corps de menuiserie qui renferme le mécanisme et les tuyaux dont se compose cet instrument. Il n'existe pas, que nous sachions, de buffet d'orgue remontant au-delà de la dernière moitié du XVe siècle. L'accroissement, les réparations des anciennes orgues ont déterminé la construction de buffets nouveaux. On ne s'est pas mis en peine d'établir l'unité de style entre ces ouvrages et les monuments pour lesquels on les a exécutés. La renaissance et les temps suivants ont pu y réaliser leurs caprices en pleine liberté. De nos jours, on a parfois disposé les montres d'une manière fort ingénieuse. Je citerai, pour en donner un exemple, la montre de l'orgue dans une des églises de Marseille. Les tuyaux forment une gloire rayonnant autour du triangle, symbole de la Sainte-

---

exposé le système d'harmonie qui convient à cet accompagnement. Voyez *Traité élémentaire de l'harmonie appliquée au plain-chant*, chez Guyot frères; Paris 1852.

Trinité. Il n'était pas rare, dans les derniers siècles, d'ajouter à l'orgue certaines machines, représentant, par exemple, des hommes ou des oiseaux, et qui exécutaient divers mouvements lorsque l'instrument jouait.

Voici, en quelques mots, la disposition commune des anciennes orgues. Elles se divisent en deux parties ; l'une inférieure qui s'appelle le *massif*, et l'autre qui commence au pied des tuyaux et prend le nom de *façade*. Au milieu du massif, on trouve un enfoncement nommé *fenêtre* où se placent les claviers, le pupitre et les boutons de registres. Un entablement complet couronne cette partie, de l'orgue, sa frise peut s'ouvrir à volonté, afin qu'on puisse visiter les sommiers qu'on pose vis-à-vis. La façade, qui est tout à jour, comprend les *tourelles* et les *plates-faces*. Les tourelles plus élevées que le reste, sont des espèces de demi-colonnes saillantes d'un peu plus de leur demi-diamètre. Leur forme et leur grandeur sont arbitraires, on observe cependant de les placer toujours en nombre impair, deux aux extrémités. Les plates-faces sont les parties planes qui se trouvent entre les tourelles. A travers les jours de la façade se déploie ordinairement le brillant jeu de *montre*, ainsi nommé parceque tous ses tuyaux ou la plupart sont en évidence. Il faut encore remarquer que dans toutes les anciennes orgues, le positif est séparé du grand buffet et porté en avant de manière à former à lui seul, avec sa boiserie particulière, l'apparence d'un orgue en miniature.

Si on pouvait, sans compliquer le mécanisme, retourner le clavier, de manière que l'organiste découvrît le chœur en face de lui, cette disposition serait préférable. Dom Bédos en a donné un exemple très heureux en représentant l'orgue de l'abbaye de Weingarthen, en Souabe, terminé

en 1750 : l'organiste, placé au centre, dans la *fenêtre*, regarde le chœur, et sa vue n'est point arrêtée par le positif, celui-ci étant réuni au grand buffet.

Au XVIIIe siècle, on s'avisa de construire des montres *non apparentes*, en cachant les tuyaux dans le buffet. Dom Bédos, tout en traçant le plan d'un buffet de cette espèce, trouvait cette idée aussi bizarre que serait celle de faire un violon de manière à en cacher les cordes. Le goût qui règne à notre époque ne permettrait pas de renouveler de telles aberrations; mais il est peut-être bon de conserver, comme monuments historiques, les orgues où elles se sont produites autrefois.

Achat, entretien des orgues. L'acquisition d'un orgue entraîne généralement une dépense considérable. Il est des précautions à prendre si l'on ne veut être victime du charlatanisme et de rabais menteurs. Après avoir choisi un facteur consciencieux, on doit traiter sur devis et fixer à l'avance la forme de l'instrument, la matière, les proportions, le prix, les époques de livraison et de paiement, le mode de réception, la garantie accordée par le facteur. Pour éviter toute supercherie dans les prix, on peut se servir des tables dressées par Dom Bédos, M. Hamel et d'autres facteurs. Le devis ne serait rien sans l'expertise ; et celle-ci serait complètement inutile, si elle n'était faite pièce à pièce par des hommes vraiment experts et désintéressés.

« Tout le monde, dit Dom Bédos, sait qu'un orgue est un instrument d'un prix toujours considérable ; c'est ordinairement le meuble le plus précieux qu'on ait dans une église ; il mérite donc qu'on apporte une attention singulière à sa conservation. S'il n'est rien dans le monde qui ne demande de l'entretien, pas même les édifices les plus solides, à plus forte raison en est-il ainsi d'un orgue, instru-

ment composé d'un si grand nombre de pièces, la plupart faibles, fragiles, de peu de consistance et sujettes à être altérées par mille accidents. Lorsqu'on néglige d'y donner les soins convenables, les réparations s'accumulent peu à peu ; le dépérissement augmente jusqu'à un tel point, qu'on est obligé ou d'y faire de grandes dépenses pour le remettre en état, ou de l'abandonner entièrement (1). » Il est donc important de veiller à son entretien, par un examen détaillé et souvent répété de toutes les parties qui le composent. Mais à qui confier ce soin? Aux organistes? On en trouve trop peu qui soient en état de s'acquitter comme il faut de cette fonction. A qui donc avoir recours? A un bon facteur, attendu qu'un mauvais dégrade plutôt un orgue qu'il ne l'entretient.

Nous couseillerons de ne pas confier le soin d'accorder l'orgue au premier venu. Un accordeur de piano, un artiste qui n'est pas au courant de la facture de l'orgue, peut perdre un instrument, surtout en travaillant sur les jeux de fond.

---

(1) P. II, ch. 11, sec. 3, n. 1233, p. 463.

IV. — ICONOGRAPHIE.

§ Ier.

DE L'ICONOGRAPHIE EN GÉNÉRAL.

SOMMAIRE. — Qu'est-ce que l'iconographie et quelle est son importance? — L'Église a-t-elle privé l'art de sa liberté? — Quel respect l'art doit-il à la foi, aux mœurs, à l'histoire. — De l'imagerie religieuse.

L'iconographie est la partie de l'archéologie qui traite des images. Elle expose les règles suivies dans la représentation des sujets religieux par les arts du dessin, et elle explique le sens des images qui ont besoin d'une interprétation particulière (1). De là son extrême importance : sans

(1) Pour la composition de cette partie de mon cours, je me suis servi, indépendamment de mes notes de voyages, des renseignements demandés par l'évêché de Langres (1847) à tous les curés de ce diocèse, sur les images qui se voient dans leurs églises. J'ai consulté principalement la *Legenda aurea* et le *Catalogus sanctorum*, ornés de vignettes sur bois ; Fabrici ; la collection des Bollandistes et d'autres agiographes ; l'*Historia ss. imaginum* de Molanus, augmentée par Paquot ; les publications iconographiques de M. Didron, des PP. Martin et Cahier ; l'*Iconographie chrétienne* de M. l'abbé Crosnier et le *Dict. iconographique* de M. Guénébault, coll. Migne, etc. Il n'existe aucun ouvrage complet d'iconographie, et je ne pouvais guère chercher, si ce n'est sur quelques points, à agrandir le cercle des notions acquises. J'ai tâché du moins que ce chapitre présentât, dans son ensemble, un résumé substantiel de ce qui a été dit jusqu'à ce jour.

elle, un grand nombre de nos monuments les plus précieux seraient comme un livre fermé ou écrit dans une langue inconnue; en nous apprenant les traditions des peintres et des sculpteurs, elle communique un véritable intérêt même aux ouvrages d'une mince valeur artistique que l'on rencontre dans la plupart de nos humbles et vieilles églises. Les notions iconographiques sont d'autant plus nécessaires aujourd'hui, qu'après avoir oublié la tradition dans l'exécution des saintes images et perdu le sens des attributs consacrés comme signes distinctifs des saints, les artistes se sont livrés à des caprices qui ont jeté partout la confusion et qui souvent blessent les convenances. C'est en s'inspirant de l'iconographie chrétienne qu'ils atteindront le double but que l'Église se propose en multipliant les représentations des saints et des mystères de la foi : instruire, édifier.

L'infinie sagesse parlant par la voix du concile de Trente, a condamné les images donnant du dogme une idée fausse et capable d'induire les simples dans une erreur dangereuse ; il a prescrit d'abolir toute superstition du culte des images, de ne pas les peindre ni les orner *procaci venustate*, et de n'en admettre aucune d'*insolite* sans l'autorisation de l'évêque.

Tel fut dans tous les temps l'enseignement de l'Église. Il serait superflu d'invoquer les témoignages des Pères et des docteurs ; ils sont innombrables. Les images ne sont, comme parlent les Grecs, qu'une écriture vivante *dzôgraphia*. Lorsque les manuscrits étaient rares et coûteux, et que le peuple ne lisait pas, l'Église a fait, en faveur des ignorants surtout, ces sculptures, ces peintures animées des murailles et des vitraux, livres magnifiques où il était facile à tous d'apprendre l'histoire sainte et le catéchisme. Les images ne sont pas inutiles au savant : elles lui rap-

pellent une pensée religieuse, et elles peuvent agir aussi vivement sur le cœur du lettré que sur celui de l'homme sans instruction. Cette vérité éclate dans toute sa force à la contemplation des chefs-d'œuvre de l'art ou même de leurs copies plus ou moins pâles : que de fois la vue d'un Fra-Angelico, d'un Perugin, d'un Raphaël, ne nous a-t-elle pas ému aussi puissamment qu'un bon discours ! L'expérience de tous confirme ce qu'il y a de vrai en général dans la parole du poète :

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus...

Instruire, édifier : certes, les moyens sont grands, et vaste est le champ ouvert aux artistes. Les lèvres du prédicateur, la plume des docteurs, le pinceau de l'artiste ont retracé les mêmes enseignements; la source divine de la vérité jaillit pour tous, et tous peuvent librement nous y conduire par des voies différentes.

C'est une erreur de croire que les lois ecclésiastiques ont coupé les ailes de l'art en le soumettant à un code minutieux, déterminant la manière de représenter, jusque dans les détails, les sujets religieux communément figurés par les artistes. Ce code n'existe pas. Nous avons apprécié le *Guide de la peinture* dont se servent les Grecs (1). Il est suivi servilement ; mais l'Église ne l'a pas imposé. En Occident, il n'y a pas de trace d'une législation destructive de la liberté nécessaire ou utile au développement de l'art : l'Église est tellement éloignée de toute tendance à l'oppression en cette matière que, même depuis la Renaissance et malgré les

(1) Page 50.

aberrations de l'art, elle s'est bornée à rappeler les artistes d'une manière générale au respect de la foi et des mœurs.

De même qu'en architecture le plan et les dispositions des églises offrent des ressemblances frappantes, malgré la diversité des temps et des lieux, en statuaire et en peinture on constate d'évidentes similitudes dans le choix des sujets iconographiques, dans la place qu'ils occupent, dans la manière dont ils sont traités, dans les attributs constamment donnés aux mêmes saints. Ce fait s'explique aisément par les relations entre les artistes, par les confréries d'imagiers qui adoptaient des types communs, par l'habitude toute naturelle de choisir dans la vie des saints un fait saillant, populaire, dont les représentations avaient quelque chose d'identique. Que se passe-t-il de nos jours où les artistes jouissent d'une excessive liberté? Ne voyons-nous pas sortir d'un atelier, pour se répandre au loin, des images coulées pour ainsi dire dans le même moule? Y a-t-il, par exemple, un coin du monde où ne se rencontre la Vierge soutenant l'enfant Jésus debout sur un globe étoilé? Cependant aucune loi n'oblige à copier l'image de N. D. des Victoires : c'est la dévotion qui la reproduit à toutes les distances.

Cependant l'Église qui veut éclairer et sanctifier les âmes au moyen des images, ne pouvait, par cela même, autoriser les excès, comme le paganisme. Elle ne souscrit point à cette assertion :

.... Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.

Les saintes images ne doivent pas être opposées à la foi. Elles peuvent blesser la foi soit en représentant une idée hérétique, soit en favorisant directement la superstition :

« *Nullæ falsi dogmatis imagines*, dit le concile de Trente, *et rudibus periculosi erroris occasionem præbentes statuantur... Omnis superstitio in imaginum sacro usu tollatur.* » Voit-on dans les églises des images hérétiques? On peut en rencontrer, mais il est rare qu'elles soient dangereuses, c'est-à-dire de nature à induire les ignorants dans l'erreur. Citons quelques exemples. Les images de l'Annonciation représentent souvent un très petit enfant qui descend vers la Ste-Vierge dans un rayon de lumière, comme si le corps de N.-S., selon l'erreur de certains gnostiques, n'avait fait que passer dans le sein de sa divine Mère. La Vierge porte quelquefois sur ses genoux l'image de la Trinité, bien qu'elle ne soit mère que de la seconde personne. La Trinité à trois visages pour une seule tête est un icône assez fréquent au moyen-âge: il a quelque chose de monstrueux. Il n'est pas rare de broder la figure de la Trinité ou celle du Saint-Esprit sur les croix des chasubles. On dit que les Jansénistes affectaient de représenter J.-C. en croix, de manière que ses bras fussent rapprochés en s'élevant au-dessus de la tête, pour insinuer que la Rédemption n'embrassait pas tous les hommes. Dans la scène du pèsement des âmes, icône du moyen-âge, S. Michel tient la balance; les vertus de l'âme sont dans un plateau et la griffe du diable pèse sur l'autre, comme si on était sauvé lorsque les bonnes œuvres l'emportent en quantité sur les mauvaises. On a représenté aussi la Vierge, dans le mystère du divin enfantement, souffrante et entourée de matrones, bien qu'elle n'ait pas été soumise à l'enfantement laborieux qui est la peine du péché originel dont elle fut préservée : *Ubi est interpres angelus*, dit S. Léon, *causa Deus*, *conceptio integritas*, *virginitas partus*, *Virgo mater*. » Il est aussi des inventions grossières qui profanent le dogme par la trivialité. Sur la

croix d'une chasuble de la cathédrale de Spire, Dieu le Père versait l'Esprit saint d'un vase dans un moulin dont les douze apôtres tournaient la meule. Sous le crible, le corps de Jésus enfant tombait en un calice tenu par les quatre évangélistes.

Bien des superstitions se sont glissées dans le culte des images, malgré la sollicitude de l'Église. Les icônes consacrant une superstition par eux-mêmes, par leur forme ou leur disposition, sont néanmoins assez rares. Le mal est quelquefois dans les inscriptions qui les accompagnent : nous en aurons un exemple en traitant de S. Christophe.

Les fidèles ont souvent une dévotion particulière à certaines images dont l'enlèvement peut causer une espèce de révolution dans une paroisse. Il ne faut pas se hâter de croire que la superstition se mêle à cette confiance, lors même qu'elle serait d'ailleurs peu explicable. Gerson dit : « *Quædam imagines adorantur ab eis præ cæteris, ut quod antiquiores vel pulchriores; eas tamen constat nullius esse virtutis, et innumerabilia sunt talia quæ sibi populus confingit si dimittatur ambulare in adinvintionibus suis* (1). » Il n'appartient pas à l'archéologie de régler la conduite du prêtre en ces circonstances. Nous pouvons dire seulement que beaucoup d'anciennes images sont plutôt à tolérer qu'à imiter.

Les saintes images ne doivent pas blesser les mœurs ni la décence. Écoutons le concile de Trente : « *Omnis lascivia vitetur ita ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur.* » Le mot *procaci* indique quelque chose de séduisant et de provoquant au mal. Il laisse ainsi en dehors

(1) Gerson, *Argumentum adv. eos*, etc. Ed. Du Pin, t. II, p. 521.

de la condamnation certaines nudités qui n'ont pas ce caractère. Les auteurs ecclésiastiques qui ont le plus sagement commenté la sentence du concile réputent mauvaise la représentation du corps de l'homme adulte sans aucun voile, et ils exigent que l'artiste, en dessinant la femme et la vierge, respecte toutes les délicatesses de la pudeur. S'ils sont moins sévères au sujet des figures d'enfants ou d'anges revêtus des formes enfantines, ils réprouvent néanmoins les licences dans lesquelles on est trop souvent tombé, même en ce point. N'est-ce pas faire injure à la Vierge de toute pureté, n'est-ce pas outrager N.-S. lui-même, que de peindre le Dieu-Enfant dans un état de nudité complète, et dont les femmes chrétiennes rougiraient pour leurs propres enfants? Adam et Ève, la Madeleine et d'autres sujets sont traités par les artistes avec un laisser-aller qu'ils prétendent excuser par l'histoire. Mais nulle raison grave ne demande ici une scrupuleuse fidélité historique, tandis que des lois sacrées défendent de souiller le lieu saint et de porter aucune atteinte aux mœurs des fidèles (1).

Les artistes s'indignent souvent de ce que l'on trouve indécentes des figures dont la beauté est si éclatante et si noble qu'elle leur sert, disent-ils, de vêtement et qu'elle émeut l'âme sans troubler les sens. La Vénus de Médicis, par exemple, ne les choquerait pas dans une église, et le groupe des trois Grâces pourrait, sans inconvénient, passer de la sacristie de la cathédrale de Sienne au sanctuaire. Je reconnais ce qu'il y a de vrai dans leur sentiment ; il semble que l'art s'épure en s'élevant, alors même qu'il a pour but de reproduire la beauté physique dans toute sa

---

(1) Voir Molanus et Paquot, le C. Fréd. Borromée.

puissance. Mais n'a-t-on pas raison de se défier de l'admiration *platonique*, lorsque l'on réfléchit à la faiblesse des sens? Et n'y a-t-il pas eu quelque part un lamentable et trop célèbre exemple des excès criminels où l'art peut entraîner, malgré la sainteté du temple?

En France, on essaie souvent d'autoriser des abus en s'appuyant de la tolérance de Rome. Pourquoi ne l'avouerions-nous pas? Cette tolérance, qui d'ailleurs ne peut être appréciée que d'après le caractère et les mœurs d'un pays, a été trop grande, sans doute, puisqu'aujourd'hui, par l'ordre du Souverain-Pontife, on y porte remède aussi bien dans les églises que dans les musées.

Les nudités complètes, ou tempérées par la feuille de vigne ou de figuier, par la pose des personnages ou quelque draperie légère, ne sont pas les seules indécences que l'on doive écarter des églises. L'expression de la physionomie, des airs de tête, le sens d'une composition peuvent blesser aussi la modestie chrétienne. Combien d'artistes chrétiens n'ont pas eu honte d'agir comme Praxitèle et ces peintres payens qui demandaient les modèles de leurs déesses à des courtisanes : « *Praxiteles*, dit Clément d'Alexandrie sur le témoignage de Posidippus, *Veneris Cnidiæ construens imaginem, fecit eam forma similem Cratinæ quam amabat, ut adorarent miseri amicam.* »

Un concile réprouve en général tout portrait de personnes vivantes et menace les peintres de peines sévères, « *si vultum aliquem nimium vultui hominum notorio similem pinxerint* (1). » Cependant on remarque souvent avec

(1) Voyez Baruffaldi, sur la bénéd. des Images. *Comm. in rit. rom.*

plaisir, parmi les figures de tableaux religieux, les portraits des peintres qui les ont exécutés et qui se plaisaient, comme Raphaël, à se produire ainsi. L'intérêt historique qui s'attache à leur personne fait maintenant oublier les convenances qui auraient pu les retenir. Il me semble qu'on ne saurait les blâmer, s'ils se placent dans l'ombre, au milieu d'un cortége composé de personnages qui n'ont pas de caractère sacré, et surtout s'ils le font par piété. Ce sentiment justifie les donateurs des verrières, des sculptures ou d'autres images qu'on représentait, au moyen-âge, agenouillés en un coin de l'ouvrage dont ils enrichissaient une église. Il suffit de certaines précautions pour sauver l'humilité : « *Cæterum*, dit le C. Borromée, *nostris temporibus maxime damnanda est eorum sive vanitas, sive superbia, qui ubi religiose pieque aliquid faciendum locavere, primum omnium insignia et stemmata sua conspici et suspendi, intexique volunt, neque in angulo, laciniave aliqua sed in parte maxime conspicuâ et illustri* (1). »

Au point de vue des convenances, on ne peut approuver le caprice des peintres qui ont fait entrer dans un tableau religieux, des chiens, des chats, des détails d'intérieur propres à distraire ou à égayer, mais non pas à instruire ni à édifier. On se donne souvent trop de latitude, en se fondant sur l'histoire ou la réalité matérielle, lorsqu'il s'agit de peindre par exemple les noces de Cana, les disciples

---

(1) Nulle part plus qu'en Italie et à Rome même, les armoiries ne s'étalent avec les apparences de la superbe. Il faudrait pourtant avoir l'esprit bien étroit et sottement démocratique pour se sentir blessé des noms et des armoiries des Farnèse, des Corsini, des Borghèse, des Torlonia et de bien d'autres familles qui ont sacrifié l'or pour l'honneur de la religion et des arts. Plût à Dieu que nos riches financiers suivissent ces nobles exemples.

d'Emmaüs. L'art religieux doit négliger les choses petites et sans dignité, sans souci de la vérité historique.

Il y aurait beaucoup à dire sur l'exactitude historique en iconographie. Beaucoup de questions et de fort délicates se pressent sur cette matière. Résumons les principes les plus importants sur les anachronismes, sur les faits historiques douteux, sur la manière dont l'artiste peut suppléer à l'histoire et quelquefois contredire en apparence ses enseignements.

Rien n'est plus commun que les anachronismes dans les saintes images ; mais parmi ces anachronismes, s'il en est d'inexcusables, il en est aussi d'inévitables ou que l'on doit conserver.

Il en est d'inexcusables qui viennent d'une ignorance grossière et qui provoqueraient le rire même des gens sans lettres. Si, à une autre époque, les artistes ont pu se les permettre parce que les notions qu'ils choquent n'étaient pas vulgairement répandues, il n'en est pas toujours de même. Par exemple, on ne tolérerait pas aujourd'hui que les costumes du temps de François Ier ou ceux de nos jours fussent adoptés pour la peinture des mystères de la Passion. On sait que l'étude de l'antiquité a mis tous les artistes à même de s'éclairer facilement sur ce point. L'esprit de notre temps ne supporterait pas cet anachronisme volontaire ou involontaire de plusieurs artistes de la Renaissance qui placent des lunettes sur le nez des docteurs de l'ancienne Loi. Les chandelles, les vitres et mille objets appelleraient les mêmes observations.

Bien que nous devions exiger des artistes contemporains plus que des anciens l'exactitude historique, il est certain que les premiers ne peuvent avoir toujours la connaissance parfaite des costumes des personnages, de la décoration de

la scène où ils agissent, des usages et des mœurs du pays et du temps où ils vécurent. En règle générale, demandons à l'artiste la science de son temps, mais ne lui demandons pas davantage. Qu'il marche avec les savants et les érudits en profitant de leurs lumières, on est en droit de l'exiger; qu'il les devance, on y applaudira, mais ce n'est pas pour lui une obligation. Voilà pourquoi nous trouvons des circonstances atténuantes en faveur des peintres allemands et français qui, embarrassés pour figurer les personnages de l'Ancien Testament, se bornaient autrefois à copier les costumes de leur siècle. Bientôt nous voudrons que l'art, pour figurer les mêmes sujets, prenne exclusivement ses modèles et ses types en Orient et chez les Arabes; parce que l'Orient n'est plus un pays mystérieux, et qu'en l'étudiant la Bible en main, nous constatons que sous bien des rapports il n'a pas changé (1).

Une autre considération importante, c'est qu'en voulant suivre exactement, siècle par siècle, toutes les variations qui modifient les usages ou les objets, on arriverait à rendre les images incompréhensibles pour tout le monde ou pour le très-grand nombre. Ainsi nous ne jetterons pas un blâme sur les tableaux qui donnent aux papes, aux évêques des premiers siècles, des ornements liturgiques qu'ils n'ont point portés, ou des insignes qui n'ont été que plus tard le symbole de leur dignité : sans cet anachronisme, ils perdraient aux yeux du peuple, pour lequel, ne l'oublions pas, les saintes images doivent être un livre, leur claire signi-

---

(1) Fleury ne le soupçonnait guère quand il déplorait la naïveté des peintres qui copiaient les costumes des Levantins dans les ports d'Italie, au lieu d'imiter Raphaël et Poussin. *Mœurs des Israélites*, art. X.

fication. Ici donc il faut être tolérant pour le passé, comme pour le présent, et ne pas vouloir que la science de nos grands peintres d'histoire soit la mesure imposée à tous les travaux des artistes.

En étudiant les images du moyen-âge, on observera qu'une critique sévère n'a pas toujours présidé à leur choix et à leur composition. Les traditions locales, la *Légende dorée* sont des sources où l'on a puisé abondamment ; les évangiles apocryphes d'où sont nées des traditions populaires sans autorité devant l'histoire, n'ont pas été sans influence sur l'art. Nous croyons, avec les hommes prudents (1), qu'il ne faut pas désavouer les icônes qui ont pour eux une consécration dans la tradition populaire et qui n'offrent aucun danger moral, ni ceux dont le sujet est un fait probable ou regardé comme tel par les savants. On peut citer en exemple les icônes qui représentent la Vierge recevant son Fils sur ses genoux après la descente de croix, ou l'accompagnant au sépulcre ; le convoi funèbre de la Vierge et les roses trouvées dans son tombeau ; le bœuf et l'âne près de la crèche ; l'empreinte des pas de J.-C. sur la colline de l'ascension ; les idoles de l'Égypte tombant lorsque J.-C. est conduit par S. Joseph. L'imagier conserve toute sa liberté en présence des faits douteux. Ainsi, on ignore quelle espèce de fruit portait l'arbre de la science du bien et du mal. Il est naturel que dans le Midi et l'Orient, on ait choisi la figue et l'orange, dans le Nord le raisin et la pomme ou quelqu'autre fruit estimé des habitants du pays.

Pour suppléer à l'histoire, dont le silence couvre souvent des circonstances indispensables à l'artiste, celui-ci doit

(1) Voyez Molanus.

consulter ses devanciers, se rendre compte des raisons qui les ont déterminés, dans leur composition, et, s'il n'en est pas éclairé, remonter lui-même aux notions historiques générales qui rejaillissent sur son sujet, se rendre attentif aux convenances morales qui ressortent du caractère et de la situation de ses personnages. De bons motifs l'écarteront quelquefois des récits de l'histoire. Il dessinera, par décence, des draperies là où l'histoire suppose des nudités ou les indique formellement ; il ne craindra pas de donner de splendides vêtements à J.-C., à la Vierge, à des Saints qui ont vécu dans la pauvreté : car il sait que la piété fait intervenir en ce cas l'intention de rendre honneur par l'hommage des trésors de la terre ; il s'appuiera sur la tradition artistique pour simplifier l'image des festins où les convives reposaient sur des lits ; il acceptera des idées symboliques qui modifient le caractère historique des icônes ; il dissimulera enfin la réalité lorsque, sans attaquer la foi ni la morale, elle serait de nature à impressionner trop péniblement les sens du spectateur : ainsi la flagellation du Christ, l'écorchement de S. Barthélemy ne sauraient guère être peints en toute vérité. Des maîtres l'ont fait ; mais je crois que c'est aller déjà loin que de représenter S. Barthélemy avec sa peau sur ses bras, comme on le voit à la chapelle Sixtine et dans plusieurs basiliques de Rome. On ne saurait souscrire à la pensée de Boileau :

D'un pinceau délicat l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable.

L'iconographie doit avoir pour résultat d'éclairer les artistes par l'étude des œuvres anciennes ; mais bien qu'elle s'attache aux représentations peintes ou sculptées d'un caractère assez grave pour décorer les églises et entrer dans le

culte public, il est à désirer que ses enseignements s'étendent jusqu'à l'imagerie religieuse dont le développement est énorme depuis quelques années. La diffusion de ces images légères leur donne une véritable importance non-seulement par rapport à la piété, mais encore relativement au goût qu'elles propagent. Je ne crains donc pas de leur accorder une ligne.

On a vu, en imagerie religieuse, des choses déplorables. Ce n'est pas la grossièreté de l'exécution qui doit affliger davantage, c'est la platitude et la froideur des sujets, c'est l'abus de certains symboles, tels que les cœurs et les colombes, prodigués et composés de manière à rétrécir la dévotion. Quand donc reviendra-t-on à la dignité des figures historiques ou des symboles traditionnels noblement présentés? Nous aimons à le dire, il y a en ce sens un progrès sensible, surtout dans la publication des images dites *de Dusseldorf*. En Angleterre, à Birmingham, par exemple, l'autorité épiscopale considère l'imagerie religieuse comme une chose assez grave pour la surveiller attentivement et l'obliger à ne se produire qu'avec un caractère sérieux, à l'abri de la critique la plus sévère. A Florence, on reproduit les peintures de Fra Angelico; mais ces gravures, par le prix qu'elles coûtent, sont encore au-dessus de l'imagerie populaire. C'est assez, néanmoins, pour saluer un avenir plein d'espérance et, en quelque sorte, la naissance d'une nouvelle branche de l'art chrétien (1).

---

(1) On trouve quelquefois d'anciennes images gravées et imprimées sur vélin, dont le sujet et l'exécution sont dignes d'éloges. Les Jésuites les donnaient en prix dans plusieurs de leurs colléges. Divers Calot m'en ont fourni une preuve.

Outre les images sur papier, nous voyons se multiplier à l'infini les médailles pieuses. L'Italie a frappé des types plus variés et supérieurs à ceux que l'on trouve en France. Je ne sais si l'usage de ces médailles de piété ne s'est pas répandu à l'imitation des *Agnus Dei* en cire et auxquels la bénédiction du pape attache des indulgences comme à elles. On pourrait aussi les rapprocher des *enseignes de pèlerinage*, petites plaques ordinairement de plomb, coulées dans des moules, et qui portaient l'image vénérée par les pèlerins. Elles remontent au-delà du XIIIe siècle (1).

§ II.

HIÉROGLYPHIQUE CHRÉTIENNE DES PREMIERS SIÈCLES.

SOMMAIRE. — Canon du concile Quini-Sexte. — Raisons du caractère symbolique des images dans les premiers siècles de l'Église. — Sens des principaux signes hiéroglyphiques : la croix, l'agneau, le poisson, la colombe, la main, le cerf, le paon, le phénix, etc. — Les monogrammes.

Le concile Quini-Sexte, tenu en 692, ordonne de substituer à la figure de l'agneau symbolique la représentation de la forme humaine de Jésus-Christ : « *In nonnullis venerabilium imaginum picturis, agnus qui digito præcursoris monstratur, depingitur, qui ad gratiæ figuram assumptus est, verum nobis Agnum per legem Christum Deum nostrum præmonstrans... Ut ergò quòd perfectum est, vel colorum expressionibus omnium oculis subjiciatur, ejus qui tollit peccata mundi, Christi Dei nostri humana forma characterem etiam in imaginibus deinceps pro veteri agno erigi ac depingi jubemus* (2). » Croire que ce canon opéra une révolution en

---

(1) Voir une intéressante notice de M. E. Hucher, *Bull. monum.*, vol. XIX, p. 505.

(2) Canon 82. Labbe, col. 1177 et Georg. Cedrenus, *Hist. Comp.*, t. I, p. 438. Imp. roy.

Orient et en Occident, qu'il fut le signal de l'abandon des peintures symboliques et hiéroglyphiques, et que de sa promulgation date la peinture historique dans l'Église, c'est certainement en exagérer la portée (1). Les termes du canon n'embrassent pas d'une manière si nette et si générale toute la question des images. Il n'est expressément parlé que de l'agneau, et l'agneau n'a pas disparu des symboles grecs ni latins. L'influence de ce concile a d'ailleurs été très faible au moins sur l'Occident, où le crucifix, même nu, apparaît plus d'un siècle auparavant (2). Enfin la pensée qui a dicté le canon que je viens de citer ne se trouve répétée dans aucun autre concile.

Cependant ce canon correspond à une révolution, mais lente et générale qui se produisait d'elle-même à cette époque et dont on ne peut guère préciser la marche. Les peintures symboliques et les signes hiéroglyphiques formaient presque à elles seules, durant les siècles de persécution, le répertoire des artistes chrétiens.

Après que la liberté eût été donnée à l'Église et tandis que le paganisme s'effaçait graduellement, les raisons qui avaient fermé la voie à la peinture historique disparurent peu à peu, et celle-ci vint s'unir à la peinture symbolique et aux hiéroglyphes.

Quelles étaient donc les raisons qui avaient ainsi limité l'art chrétien? D'abord la discipline du secret touchant les saints mystères est une loi très importante de la primitive Église. Elle avait pour but d'empêcher que nos dogmes ne

---

(1) Emeric David, dans son *Hist. de la Peinture*, me semble mal apprécier la nature et les causes de la révolution morale qui se fait dans l'art à cette époque.

(2) S. Grégoire de Tours, *De Gloriâ mart.*, lib. I, c. 23.

fussent livrés au mépris et à la dérision et interprétés méchamment par les païens avides de calomnies. Or, le dessin hiéroglyphique ressort naturellement de cette discipline. Le divin Maître n'avait-il pas donné l'exemple? « *Discipuli dixerunt ei : Quare in parabolis loqueris eis? Qui respondens ait illis : Quia vobis datum est nôsse mysteria regni cœlorum, illis autem non est datum.* »

En second lieu, ces monuments, à la fois simples et pleins d'un sens élevé, repoussaient mieux que tous autres l'idée païenne des idoles, et elles épargnaient ainsi la faiblesse des nouveaux convertis.

Enfin les langes de l'hiéroglyphe convenaient à l'art chrétien naissant et dont le spiritualisme devait trancher dès l'abord sur l'art païen qui fut, dans la statuaire, le triomphe des sens sur l'esprit. Aussi ce genre de représentations a-t-il duré au sein de l'Église, après qu'elle eût donné le premier pas à la peinture historique. On regrette qu'un trop grand nombre de ces signes soient tombés dans l'oubli et l'archéologue doit tendre à les faire revivre.

Nous avons sommairement indiqué ailleurs les sujets peints ou sculptés aux catacombes et puisés, soit dans les paraboles du Nouveau-Testament, soit dans les événements prophétiques de l'Ancienne Loi. Quelquefois ces sujets sont réduits à leur plus simple expression : par exemple quand l'histoire du déluge est résumée par l'image de Noé debout dans un coffre. Ici nous examinerons les figures qui n'ont aucun caractère historique et que nous avons nommées hiéroglyphes, parce qu'elles forment une sorte d'écriture sacrée, dont le sens s'acquiert par une espèce d'initiation.

M. Didron s'est efforcé d'établir une distinction entre ces signes, en rangeant les uns sous le titre de *symboles*, et

les autres sous celui de *figures* (1). Le symbole serait consacré dogmatiquement et supposerait une sorte d'identification avec son objet. Ainsi l'agneau, le lion et la croix seraient, dans son système, les seuls symboles du Christ. La figure résulterait non d'un texte révélé, mais d'une pure opération de l'esprit humain : ainsi la vigne, le pélican, etc., ne seraient que des figures du Christ. Cette théorie, développée par son auteur en des termes qui offenseraient certainement l'oreille des théologiens, a quelqu'apparence de fondement si l'on considère que certains hiéroglyphes présentés plus fréquemment comme images du Christ et reposant sur des textes plus frappants de l'Ecriture Sainte sont honorés du nimbe, de signes iconographiques que l'on ne donne pas indifféremment à toutes les figures. Mais cette distinction n'a pas l'importance dogmatique qu'on lui attribue, ni l'origine qu'on lui assigne dans les paroles de l'Ecriture Sainte. Si l'on s'en tient à l'Ecriture, la vigne, la pierre angulaire, la porte sont aussi les symboles du Christ ; et les théologiens répètent avec S. Augustin, sans faire de distinction dogmatique : « *Christus dicitur vitis per similitudinem non per proprietatem : quemadmodum dicitur ovis, agnus, leo, petra, lapis angularis et cætera hujusmodi* (2). » On va donc les passer en revue sur une seule ligne, et les juger séparément.

La croix. En exposant le symbolisme du plan cruciforme des églises (3), j'ai montré par les Pères les sens

(1) *Icônogra. chrét.* p. 349. Le livre de Gretser, *De cruce*, est la source la plus féconde que l'archéologie puisse consulter sur la croix. 3. v. in-4.

(2) S. Augustin. *Tract.* 80, *in Joan.*

(3) Ire partie, p. 383.

multiples de la croix. Ce signe de notre salut ne fut pas seulement figuré sur les monuments du culte public : mais les fidèles le portaient avec eux, comme on le voit par l'histoire de la persécution de Dioclétien. Depuis Constantin il brille en quelque sorte partout et sanctifie par sa présence les actes de la vie publique et de la vie privée. S. Jean Chrysostôme montre la croix suspendue au cou des chrétiens, placée dans les appartements, marquée sur leurs habits et sur leurs meubles (1).

Il était d'autant plus facile aux premiers chrétiens de se servir sans danger de ce symbole, qu'il existait dans l'antiquité païenne avec une autre signification : c'était l'emblême de la vie universelle ou de la vie future. Il paraît d'origine égyptienne. « *Hæc autem opinio*, dit Marsile Ficin, *vel ab ægyptiis inducta est, vel maxime confirmata, inter quorum caracteres crux una erat insignis vitam eorum more futuram significans* (2). » Cedrenus rapporte que des païens se convertirent à la démolition du *serapeum* d'Alexandrie, en voyant la croix gravée sur les matériaux de ses murailles (3). Cette croix est la *croix ansée*, c'est-à-dire munie d'une anse qui permettait de la suspendre au cou et de la mettre à la main des dieux ou de personnages divers. Elle se voit sur une multitude de monuments d'origine égyptienne, phénicienne, assyrienne. MM. Raoul-Rochette, Le-

---

(1) Je n'ai pas observé sans surprise au front des enfants et des femmes Kabyles et même dans les tribus sahariennes, un tatouage bleu dessinant la croix. Il est probable que c'est un vestige de la foi ancienne que ces peuples ont perdue.

(2) Marsile Ficin. *De Vit. cœlit. comp.* lib. III, c. 18.

(3) G. Cedrenus, *Hist. Compend.*, t. I, p. 324. Imp. roy. Le même fait dans les autres historiens grecs.

tronne, Lajard, Rosellini en ont recherché scrupuleusement les différentes figures et la parenté (1). L'étonnement de ceux qui découvraient ce signe de la croix sur des monuments païens, aux premiers siècles de notre ère, ne peut donc s'expliquer que par le défaut de science sur ce point. Mais lors même qu'ils en eussent connu l'existence générale en Orient, ils pouvaient encore le regarder comme un signe prophétique. La croix ansée a de l'analogie avec l'ancien thau hébraïque, le thau samaritain, T, que les Pères considèrent comme la figure de la croix et qui est la lettre dont parle Ézéchiel : « *Et dixit Dominus ad eum : Transi per mediam civitatem in medio Jerusalem, et signa tau super frontes virorum gementium* (2). »

Les croix tracées sur les monuments chrétiens d'Égypte ou sur ceux des catacombes, et qui ont une certaine analogie de formes avec la croix antique pourvue d'une anse ou d'une espèce d'anneau à la partie supérieure, doivent-elles être considérées comme des imitations de cette dernière? Aucune raison tirée de la religion ne paraît s'y opposer. Les Chrétiens pouvaient même se complaire à reproduire ce signe que plusieurs croyaient prophétique. Mais il nous semble difficile de passer de la possibilité du fait à sa certitude ; et il faut prendre garde, dans l'examen des croix, de prendre pour une anse un trait insignifiant ou la tête du P grec qui couronne si souvent une forme commune de la croix hiéroglyphique.

La croix revêt des formes très variées et divers orne-

---

(1) *Mémoires de l'Acad. des Inscrip. et belles-lettres*, t. XVI et XVII.

(2) Ézéchiel, ch. IX, v. 4.

ments ; elle prend autant de désignations particulières : on l'appelle grecque, latine, de Saint-André, de Lorraine ou archiépiscopale... On la dit gemmée, constellée, habitée, pattée.

Toutes ces espèces de croix se montrent fréquemment; mais elles ne remontent pas toutes aux premiers siècles (1). La plus commune est la croix carrée, à quatre branches, nommée croix grecque, parce que les Orientaux l'ont conservée plus que les Latins. Elle est simple ou accompagnée des palmes du martyre, de l'alpha et de l'ômega, ou inscrite dans un cercle. Cette dernière forme se voit dans une fresque des catacombes, où elle est cantonnée des quatre évangiles entourés d'un cercle et ouverts dans les angles formés par les quatre branches. On cite un très ancien cachet gravé, où la croix, en forme de T, l'ancien thau hébraïque, se combine avec le X et le P composant le monogramme du Christ. Un serpent s'enroule au pied, et de chaque côté sont deux colombes. Au-dessous est écrit le mot SALVS.

La croix gemmée, ornée de couronnes et de pierres précieuses, est de toutes les époques. Il n'est pas douteux qu'on n'ait eu en vue de glorifier, par cette représentation, l'instrument ignominieux de la Passion du Christ : « *O crux splendidior cunctis astris !... Arbor decora et fulgida.* » C'est l'expression d'un sentiment de l'Église depuis le supplice du Calvaire (2).

---

(1) Planche IX. Exemple d'anciennes croix hiéroglyphiques.

(2) Voyez Gretser et les Boll. Dissertation du P. Jauning sur l'ancienne basilique de S. Pierre. Je ne puis savoir quelle est l'origine de la croix archiépiscopale. Gretser dit qu'on en portait une semblable devant les patriarches. Du Cange incline vers une

Au premier âge du Christianisme, la croix ne porte point le crucifix. Il semble qu'on ose à peine le figurer par l'image de l'agneau au pied de la croix :

« *Sub cruce sanguinea niveo stat Christus in agno* (1). »

Avant Constantin, on ne voit rien de plus. Le mot *sanguinea* n'implique pas nécessairement l'idée d'un corps crucifié. Encore moins est-elle dans cette parole de l'Apôtre, où plusieurs prétendent la voir, après S. Athanase : « *O insensati Galatæ...: Antè quorum oculos Jesus-Christus depictus est, in vobis crucifixus.* »

Au IV[e] siècle, il y eut sans doute quelques crucifix ; on ne comprendrait pas autrement ces vers de Lactance ou d'un auteur contemporain, sur la Passion :

« *Quisquis ades, mediique subis ad limina templi*
Siste gradum, insontemque tuo pro crimine passum
Respice me...
Cerne manus clavis fixas tractosque lacertos
Atque ingens lateris vulnus, cerne indè fluorem
Sanguineum, fossosque pedes, artusque cruentos (2). »

S. Grégoire de Tours nous apprend qu'il y avait à Narbonne un crucifix peint avec une ceinture pour tout vêtement. Jésus-Christ apparut à un prêtre et lui ordonna de

---

autre opinion : « *Longe magis arridet eorum conjectura qui cruces sitas duplices profluxisse volunt ab his quæ in nummis Augustorum Byzantinorum descriptæ visuntur, quas imperator et Augusta, sinistra alter, altera læva tenent, ita ut ita effictæ sint quasi uterque crucem tenuerit, imperator quidem majorem ac cum majore transversario stipite, Augusta vero cum minore.* » Dissertation. *De inf. ævi. num.* § 23.

(1) S. Paulin, évêque de Nole, mort en 431.

(2) Ed. Migne. T. II, col. 283.

couvrir d'un voile cette image indécente. Dom Ruinart pense que ce fait a donné naissance à l'ancien usage de revêtir d'une robe Jésus crucifié. Quoiqu'il en soit, nous concluons que si la croix hiéroglyphique était la plus commune avant le concile quini-sexte, la croix portant l'image du Sauveur n'était pas condamnée ni entièrement inconnue. La réserve gardée durant les premiers siècles de l'Église, dans la représentation du crucifix, tient spécialement à ce que cette image aurait été plutôt nuisible que favorable à la conversion des Juifs et des Gentils : *Prædicamus Christum crucifixum Judæis quidem scandalum, gentibus autem stultitiam.*

L'iconographie de la Passion, nous ramènera à l'histoire du crucifix.

L'Agneau. L'agneau est une figure du Christ, fondée sur l'Écriture et qui appartient, comme la croix, à tous les âges. Isaïe avait annoncé le sacrifice du Sauveur sous la figure de la brebis et de l'agneau ; chez les Hébreux, l'agneau pascal prophétisait une autre victime ; Jean-Baptiste l'a désignée sous le nom d'agneau de Dieu. L'agneau de l'Apocalypse à sept yeux et à sept cornes, c'est encore Jésus-Christ.

Ce symbole est un de ceux qu'on trouve le plus fréquemment aux catacombes et dans les œuvres primitives de l'art chrétien. On voit l'agneau debout sur la montagne d'où sortent les quatre fleuves du paradis terrestre ; il a quelquefois une croix sur la tête. Les quatre fleuves, considérés dès le temps de S. Cyprien et de S. Eucher, comme figures des évangélistes, sont parfois désignés, par une inscription, sous les noms de Gehon, Phison, Tigre et Euphrate. Souvent l'agneau divin est entouré de brebis qui représentent les apôtres au nombre de douze. Le bon Pasteur porte sur ses épaules la brebis égarée qu'il ramène au bercail; à

ses pieds sont les brebis fidèles. Il tient à la main la douce flûte du berger (1). On montre sous la forme de l'agneau, les trois enfants dans la fournaise, Moïse frappant le rocher ou portant les tables de la Loi et d'autres personnages de l'Ancien-Testament. Au moyen-âge, il y a peu d'exemples du Christ sous l'image du bélier. M. Didron en signale un cependant à une clef de voûte de la cathédrale de Troyes.

L'agneau pascal représenté avec la tête nimbée et tournée vers la croix ornée d'un étendard flottant au-dessus de lui, est très fréquent au moyen-âge. L'époque moderne, en France, a surtout figuré l'agneau immolé sur le livre des sept sceaux.

Le poisson. Le poisson a été peint ou sculpté comme symbole du Christ sur une foule de monuments anciens. Aux catacombes, on le voit sur les sarcophages, à côté des inscriptions funéraires, sur des verres et des lampes sépulcrales. Les mosaïques et les fresques, les fonts baptismaux des vieilles églises en offrent aussi des exemples. Il est négligé en France après l'époque romane : du moins on ne l'observe plus guères que sur la table de la cène où il est près de l'agneau pascal et correspond au rayon de miel placé de l'autre côté de la table : « *Piscis assus, Christus passus* » dit le vénérable Bède, sur le 20ᵉ chapitre de S. Jean.

Les textes qui découvrent l'idée mystérieuse attachée au poisson, dès les premiers siècles, sont très connus. Je me borne à citer les plus anciens. Tertullien dit, au livre du Baptême : « *Nos pisciculi secundum ichtun nostrum J. C. in*

---

(1) Dans Bosio, p. 351, il y a un exemple des fidèles figurés en béliers.

aquâ nascimur. » Clément d'Alexandrie, au livre III du Pédagogue, indique le poisson entr'autres symboles, mais sans en fixer le sens : « *Signa vobis sint columba aut piscis aut navis quæ celeri cursu fertur a vento, aut lyra musica qua usus est Polycrates aut anchora nautica quam insculpebat Seleucus.* »

S. Optat de Milève, au livre IIIe *contra Parmenianum*, dit que le poisson est le symbole du Christ parce qu'en prenant chaque lettre du mot grec *ichtus*, on a les premières lettres des mots grecs qui signifient Jésus-Christ, fils de Dieu sauveur. S. Augustin donne la même interprétation, et la fait remonter aux sibylles prophétesses : « *Horum græcorum quinque verborum quæ sunt* Jèsous Christos Theou uios sôtêr, *si primas litteras jungas erit* ichtus, *id est piscis, in quo nomine misticè intelligitur Christus eò quod in hujus mortalitatis abysso velut in aquarum profunditate vivus, hoc est sine peccato esse potuerit* (1). » L'inscription grecque d'Autun, lue par le P. Dom Pitra, fait du poisson le symbole de l'Eucharistie. On a signalé des poissons figurés avec le mot *ichtus* ou même avec les mots *ichtus dzôntôn.*

Il est nécessaire pourtant de remarquer que le poisson n'est pas toujours un hiéroglyphe du Christ : il est représenté dans un sens historique ou comme ornement dans l'histoire de Tobie, le passage de la mer rouge, le baptême de Jésus-Christ. Aux catacombes il pourrait quelquefois désigner l'état de pêcheur ; car il y a des exemples d'instruments figurés sur les tombeaux pour désigner le métier du défunt.

La colombe. La colombe fut un symbole pour les

---

(1) *De civ. Dei*, lib. XVIII, c. 23, col. 504, sur l'Erythréenne.

païens (1). Le christianisme l'a purifié et il paraît sur nos monuments de tous les âges. Il est d'ailleurs consacré par l'Ecriture où nous lisons que le Saint-Esprit descendit en forme de colombe sur Notre-Seigneur : « *Descendit Spiritus sanctus corporali specie sicut colomba in ipsum.* » S. Paulin de Nôle, dans l'Epitre 12[e] *ad Severum*, décrit l'image de la Trinité :

« *Pleno coruscat Trinitas mysterio,*
Stat Christus agnus, vox Patris cœlo tonat,
Et per columbam Spiritus sanctus fluit. »

La colombe signifie l'Esprit-Saint lorsqu'elle est suspendue au-dessus des fonts-baptismaux, selon un très ancien usage, ou lorsqu'elle souffle à l'oreille des docteurs, comme on la figura au moyen-âge, et aussi quand elle orne les chaires à prêcher et les chaires des Evêques aux temps modernes.

Dans les catacombes, elle paraît tenant au bec un rameau et revenant à l'arche d'où Noë lui tend les mains, et encore buvant dans un calice, ou regardant la croix ; elle se rapporte le plus souvent à l'âme chrétienne. C'est en ce sens que les images figurent fréquemment l'âme des saints

---

(1) Des auteurs disent que les Juifs en avaient fait l'emblême de la charité. Ils comprennent mal ces vers de Martial :

« *Quid referam ut volitet crebras intacta per urbes*
Alba palestino culta columba syro. »

Le poëte rappelle le culte des Syriens pour Sémiramis dont l'âme, selon leur croyance, s'était envolée au ciel sous forme de colombe. Voyez Athénagore *Legatio pro Christ.* Biblioth. des PP. Grecs, tome I, P. 75, Paris 1624. Plusieurs peuples ont regardé la colombe comme un oiseau sacré, et elle est mise encore aujourd'hui par les Arabes au nombre des oiseaux *marabouts.*

prenant leur essor vers le ciel : cette peinture du reste est quelquefois historique. Ce symbole de l'âme est facile à comprendre : « *Sponsa ipsius Christi, placida columba* », dit S. Epiphane. On lit au Cantique des Cantiques : « *Soror mea, columba mea!* » et dans l'Evangile : *Estote..* « *simplices sicut columbæ.* »

La main. On ne représenta pas sous la forme humaine la première personne de la Trinité, Dieu le père, durant la période hiéroglyphique. C'était un sujet difficile pour l'artiste : « *Patrem nemo vidit unquam,* » avait dit Jésus-Christ, et la théologie enseigne que les apparitions divines de l'Ancien-Testament doivent être attribuées au Fils, plutôt qu'au Père, éternellement retiré dans l'impénétrable sanctuaire de sa nature. S. Paulin de Nole et les mosaïques des plus anciennes basiliques de Rome gravées dans Ciampini, figurent le père par une main ou par une voix, c'est-à-dire par une inscription sortant d'en haut. *Manus opus et potestas*, dit S. Eucher (1), et c'est au Père que s'attribue spécialement la puissance. Après que l'art aura revêtu le Père d'un corps humain, les deux formes emblématiques primitives se conserveront et elles parviendront jusqu'à nos jours.

Je saisis l'occasion de faire observer comment on représente la main bénissante en iconographie. Une explication symbolique de la bénédiction grecque a été donnée par un écrivain d'Orient : elle est rapportée par Ciampini et les Bollandistes (tom. 6 junii). L'index est allongé comme un I, le grand doigt forme le C, le pouce et l'annulaire se croisent en X, et le petit doigt se courbe

---

(1) Au *Livre des formules de l'intelligence spirituelle*, ch. 7.

en C. On a de la sorte la figure des lettres IC-XC, initiales et finales du nom de Jésus-Christ en grec, l'ancien sigma grec étant le C. La bénédiction latine offre quelque variété; mais elle a de même un sens symbolique. Labbe a publié un *Sermo synodalis* de l'an 1009, où je lis : « *Benedictio strictis duobus digitis et police intus recluso per quos Trinitas innuitur.* » Les Bollandistes la décrivent ainsi, dans leur dissertation sur l'ancienne basilique vaticane (*Loc. cit.*) : « Trois doigts sont ouverts et tendus vers le ciel où notre pensée contemple la Trinité ; le pouce et l'annulaire se courbent et se joignent pour former le cercle symbole de l'éternité, dont nous espérons obtenir les biens en vertu de la bénédiction divine. »

Le cerf. Le cerf apparaît primitivement dans les baptistères et aussi avec l'hiéroglyphe des quatre fleuves de l'Eden. Il n'est pas besoin de dire qu'il représente les saints ou les fidèles altérés comme le psalmiste, par la soif des eaux spirituelles : « *Sicut desiderat cervus ad fontes aquarum ità desiderat anima mea ad te, Deus.* » Bosio a développé au long ce symbole d'après les écrivains ecclésiatiques (1).

Le paon. On rencontre le paon dans les catacombes. Cet oiseau, que les modernes prennent en mauvaise part, a signifié la résurrection des corps. « *Quis enim nisi Deus creator omnium*, dit S. Augustin, *dedit carni pavonis mortui ne putresceret?* » Le saint docteur assure qu'il fit lui-même à Carthage l'expérience de ce phénomène singulier (2).

---

(1) *Roma sott.* lib. IV. J'y renvoie le lecteur pour la plupart des symboles suivants comme pour ceux qui précèdent. Presque tous y sont expliqués avec une riche érudition.

(2) Voyez la *Cité de Dieu*, liv. XXI, c. 4, n. 1.

Le coq. J'ai donné le symbolisme du coq, en exposant celui des cloches (1). Aux catacombes, il peut rappeler ordinairement la vigilance ou la pénitence de S. Pierre.

Le phénix. Cet oiseau est rarement employé dans le christianisme. Sur une mosaïque dont l'exécution fut commandée par Pascal I, il figura la résurrection et l'immortalité : « *Palma et Phœnix*, disent les Bollandistes, *Christi figuram gerunt qui crucem ascendens et passionis amore mirum in modum æstuans dignatus est in eâ pro nobis emori atque instar phœnicis victor inmortuis resurgere* (2). » Clément d'Al., S. Cyrille, S. Épiphane, S. Ambroise et Tertullien se sont servi de l'histoire du phénix renaissant de ses cendres, contre les païens qui l'admettaient comme vraie, pour prouver la résurrection des corps (3).

Il est encore des animaux symboliques que l'antiquité chrétienne ne nous offre pas dans les monuments d'art, mais que le moyen-âge et les temps modernes ont traités avec faveur ; tels sont l'aigle dont nous parlerons au sujet des évangélistes, le pélican qui revient à l'iconographie du crucifiement.

Je me borne à mentionner quelques autres hiéroglyphes tirés d'un autre ordre de la nature, assez clairs par eux-mêmes et qui appartiennent aux monuments chrétiens primitifs : le rocher d'où sortent les quatre fleuves du Paradis désigne le Christ et l'Église, selon les textes évangéliques;

---

(1) Ire partie de ce cours.

(2) *Dissert. sur l'ancienne bas. vaticane*. T. VI, junii.

(3) Voyez les notes de Rigault (Paris 1675) sur le passage de Tertullien *De carne christi*, n. 13 ; et le poëme intitulé *Phœnix* attribué à Lactance. Éd. Migne.

la palme est la victoire du martyre ; la branche d'olivier, la douceur et la paix ; le candélabre à sept branches (1) peut avoir aussi un sens mystique; la barque de Noë figure l'Église ; les poissons, par exemple dans la mosaïque d'Orléansville où on les voit pris dans un filet, sont les fidèles ; la vigne et les raisins qui encadrent la figure de Jésus-Christ peuvent raisonnablement s'entendre de l'Eucharistie (2) ; l'ancre, si elle désigne parfois le métier d'un défunt sur une pierre sépulcrale, symbolise souvent aussi l'espérance : S. Epiphane a écrit un livre sous le titre d'*Anchora ;* Clément recommande, nous l'avons vu plus haut, l'emploi de cet hiéroglyphe et d'ailleurs S. Paul dit : « *Spem quam sicut anchoram habemus animæ tutam ac firmam* (3). » La lyre entre les mains du Christ est un symbole d'une analogie sensible avec celui d'Orphée sous le rapport du dessin, mais sa supériorité morale n'a pas besoin d'être démontrée.

Monogrammes. Rien n'est plus commun dans les monuments chrétiens primitifs et sur les monnaies des empereurs depuis Constantin, que le monogramme du Christ composé du X et du P grecs entrelacés ou combinés de différentes manières. Entre les branches des lettres, on voit souvent l'alpha et l'ômega, ou des palmes, signes qui n'exigent pas d'explication. Ce symbole n'a pas été conservé dans le nord autant qu'au midi de la France et en Italie. L'abréviation des noms, la superposition des lettres sont aussi d'une origine très reculée : SCS pour SANCTUS ; INS pour IOHANNES ; SAL. MVDI pour SALUS MUNDI ; OPS pour

---

(1) Bosio, lib. III, c. 30.

(2) Bosio, *loc. cit.*

(3) *Ep. ad Heb.*, c. VI.

OPVS; EPS pour EPISCOPVS; PTS pour PETRUS; SA pour SANGUIS. Il n'est pas rare de trouver l'abbréviation grecque : IC XC NIKA, *Jésus-Christ est vainqueur*, commune chez les Byzantins. L'ancien sigma est le C. Le signe IHS, répandu au XVe siècle, s'est multiplié depuis l'institution de la fête du saint nom de Jésus au XVIe.

Il y a des inscriptions horizontales qui accompagnent des images très-anciennes; mais les inscriptions verticales sont fort communes.

§ III.

DES SIGNES ICONOGRAPHIQUES

SOMMAIRE. — Origine, signification, application du nimbe, de l'auréole, de la gloire. — Nudité des pieds. — Importance dogmatique de ces signes.

En iconographie, on est convenu d'appeler *nimbe* un ornement de forme variable mais le plus souvent circulaire, qui entoure la tête des personnages; on nomme *auréole* un ornement du même genre, mais qui embrasse le corps entier; et l'on désigne sous le titre de *gloire*, la réunion du nimbe et de l'auréole sur un même sujet. Il importait de préciser tout d'abord le sens de ces mots qui ont été pris l'un pour l'autre.

Du nimbe. L'origine du nimbe n'est pas exempte d'obscurité. On s'accorde à faire dériver nimbe de *nimbus*, que l'on peut entendre d'un petit nuage lumineux, comme l'expliquait le grammairien Servius commentant, au siècle de Théodose, ce vers de Virgile :

« *Purà per noctem in luce refulsit*
Alma parens, confessa Deam (1). »

L'idée de gloire et de puissance qui forme comme l'essence de la signification de ce symbole, ne répond, cependant, que d'une manière imparfaite à celle que le terme *nimbus* éveille naturellement.

Quoiqu'il en soit, le nimbe remonte à l'antiquité païenne. Il accompagne assez souvent les images des dieux, spécialement celle de Phébus, et les portraits des empereurs, surtout sur les médailles des empereurs grecs (2). C'était un signe de gloire et de puissance que les chrétiens ont pu adopter pour exprimer des idées correspondantes dans l'ordre surnaturel. Les protestants qui, après Joseph Scaliger, ont prétendu que le nimbe des saints reproduisait simplement une espèce de disque destiné à protéger la tête des statues païennes contre la chute d'immondices, n'ont pas connu l'usage réel du nimbe et n'ont pas réfléchi qu'il est employé en peinture, en gravure, là où le disque des idoles est complètement inutile. De plus, il prend des formes transparentes ou purement lumineuses qui lui ôtent toute ressemblance avec l'objet ignoble auquel on n'a pas craint de l'assimiler. S. Thomas et Durand de Mende le considèrent comme un bouclier ; mais en développant cette parole de l'Écriture : « *Domine, ut scuto bonæ voluntatis tuæ coronasti nos* », ils reviennent à la pensée d'une

---

(1) Æneide, L. II, v. 590. — *Propriè nimbus est*, dit Servius, *qui deorum vel imperantium capita quasi clara nebula ambire videtur.* »

(2) Voyez la dissertation de Du Cange, *De inferioris œvi numism.*, § XV.

couronne lumineuse, emblème de la béatitude et de la gloire des élus.

Le nimbe a pris un grand nombre de formes; c'est ordinairement un disque posé verticalement (1). Depuis la Renaissance, il a été souvent réduit à une couronne lumineuse, dessinée par un simple trait et posée horizontalement un peu au-dessus de la tête. On l'a négligé dans les temps modernes et remplacé par une sorte de lumière vague peinte autour de la tête des saintes images.

Le disque vertical n'est pas toujours plein et uni. Il n'a souvent que le trait de circonférence, simple ou composé, ou bien il renferme des rayons ou aigrettes lumineuses. Quelquefois les aigrettes subsistent seules, ou les rayons sont remplacés par des pointes comme on en donne aux étoiles. Au lieu de rayons, on a figuré aussi des ondulations lumineuses. Il n'est pas rare que le nimbe soit orné de perles ou de cabochons. Il se combine aussi avec la couronne royale. Les variétés du nimbe se sont multipliées surtout depuis la Renaissance.

Ce signe s'applique aux personnes divines, à la Vierge, aux anges, aux saints, aux animaux qui symbolisent les personnes divines ou les saints, et même, quoique rarement, aux rois, aux personnifications de la *puissance* bonne ou mauvaise. Ainsi on l'a donné à la bête de l'Apocalypse.

Il est essentiel de noter maintenant quelques particularités. Le nimbe appliqué aux personnes divines au moyen-âge, est souvent divisé à l'intérieur, non par des rayons mais par trois branches. On supposerait que ces trois bran-

(1) Planche IX, diverses formes du nimbe et des autres signes iconographiques.

ches figurent la croix, si elles étaient propres au nimbe de Jésus-Christ ; mais on les voit aussi dans le nimbe des deux autres personnes divines. D'où il semble qu'on doit les regarder comme un signe spécial de la puissance infinie, émanant des trois points principaux de la tête, lé sommet et les tempes. Le nimbe crucifère n'est pas tellement réservé aux personnes divines ou à leurs symboles, qu'il n'y ait quelques exceptions : c'est peut-être par erreur qu'on l'a donné à des anges, à S. Janvier dans les catacombes de l'église de S. Janvier à Naples, où il porte même des lettres grecques qui n'appartiennent qu'à Dieu. Je le remarque aussi à une tête de Lazare dans le tombeau et reproduite par Bosio. Toutefois Bosio inclinerait, à cause de l'étrangeté du fait, à voir dans cet icône Jésus au berceau (1).

La nimbe crucifère offre souvent, en Orient, les trois lettres *o ôn*, *l'être*, et quelquefois, en Occident, le mot REX. On a inscrit dans le nimbe, au moyen-âge, le nom des personnages qu'il couronne.

Le nimbe triangulaire ou en losange est assez rare, et il appartient aux personnes divines, surtout à Dieu le Père. Le nimbe formé de plusieurs triangles qui se compénètrent, est aussi un nimbe divin. Ces formes, d'ailleurs exceptionnelles, ne sont pas anciennes.

Les Grecs accordent ce symbole plus volontiers que les Latins aux Empereurs, aux Impératrices, aux saints et aux autres personnages de l'Ancien-Testament, beaucoup plus honorés en Orient qu'en Occident.

Le nimbe carré paraît être propre aux personnes vi-

---

(1) « *Onero (perche quella figura infasciata hà la diadema in capo) può accennar Christo bambino nella cuna.* » P. 579.

vantes et spécialement employé en Italie. Il y en a des exemples assez nombreux dans Ciampini, qui ne s'est pas suffisamment rendu compte de ce fait. On peut voir aussi le portrait de S. Grégoire-le-Grand, gravé dans plusieurs éditions de ses œuvres d'après la peinture de S. André où il est représenté avec ses parents. Il a le nimbe quadrangulaire, et Jean Diacre dit à ce sujet : « *Circà verticem verò tabulæ similitudinem quod viventis insigne est præferens, non coronam.* » Les Bollandistes ont consigné les mêmes observations sur quelques mosaïques (1). Le nimbe arrondi étant la couronne éternelle ou la lumière de la béatitude ne convient pas à ceux qui sont encore *in viâ*. Le carré, le nombre quatre est, au contraire, appliqué par les écrivains ecclésiastiques à la création, à l'imparfait, comme le cercle à l'infini et à l'éternité.

Les langues de feu qui apparurent à la descente du S. Esprit sur les apôtres peuvent s'allier avec l'idée du nimbe. Fra Angelico fait ce rapprochement quand il peint une flamme légère au lieu de rayons (2).

L'Auréole. L'auréole, a-t-on dit, est le nimbe étendu au corps. Elle affecte le plus souvent une forme ovoïde terminée en pointe aux extrémités ; mais elle est assez souvent ronde, à quatre lobes, ou formée de lumière et de flammes

---

(1) T. VII maii, Dis. 28 et 40.— *S. Greg. magni opera*, éd. du vaisseau, p. 470 ; *Hist. de Dieu*, p. 84.

(2) Du reste, en Italie, l'antiquité profane ne s'effaçant jamais complètement aux yeux des artistes les plus chrétiens, n'aurait-elle pas suggéré ce symbole?

« *Ecce levis summo de vertice visus Iuli*
Fundere lumen apex, tactuque innoxia molli
Lambere flamma comas et circum tempora pasci. »

sans contours précis. Cette variété de dessins montre assez combien se trompent les antiquaires qui appellent cet ornement *vesica piscis*. La comparaison avec une amande n'explique absolument rien.

M. Didron pense que le mot *aureola* est le diminutif de *aura*, air, souffle lumineux.

J'avoue que cette explication ne me satisfait pas. La raison en est que je ne trouve point le mot *aureola* pris dans cette acception au moyen-âge. On n'a jamais désigné par ce terme, dont les scolastiques ont fixé le sens, qu'une certaine gloire accidentelle, appelée par S. Augustin *prérogative de gloire* et dont jouissent les martyrs, les vierges et les docteurs (1). Mais d'où les scolastiques ont-ils tiré cette expression? Les commentateurs de la Bible s'accordent à dire qu'ils l'ont empruntée à la Vulgate où elle désigne l'une des couronnes d'or de la table des pains de proposition ; et la raison de cet emprunt c'est que les auteurs mystiques ont expliqué ces couronnes comme symboles de la gloire céleste (2).

A moins de preuves contraires, je crois donc que l'auréole des artistes est une sorte de traduction libre de l'auréole théologique, et que leur dénomination vient d'une même source. Les artistes ont appliqué l'auréole beaucoup moins largement que le dogme ne le permettait : ils la donnent spécialement à Dieu ; ils l'accordent aussi à Marie, surtout dans l'Assomption et dans l'icône inspiré par le cha-

---

(1) On entend ici par docteur celui qui a enseigné de quelque manière les vérités de la foi. « *Qui ad justitiam erudiunt multos (fulgebunt) quasi stellæ in perpetuas æternitates.* » Daniel, c. 12.

(2) Voyez Corneille de La Pierre sur le 25ᵉ chap. de l'Exode, et la 1ʳᵉ part. de ce cours, p. 22.

pitre 12 de l'Apocalypse ; mais il est rare que les saints l'obtiennent, et c'est seulement quand on veut représenter en quelque sorte une apothéose, un enlèvement au sein de la Divinité.

Bien plus rare que le nimbe, l'auréole apparaît quatre ou cinq siècles plus tard, vers le Xe siècle, et disparaît plus tôt. Elle perd souvent, depuis le XVe siècle, les lignes qui précisent ses contours, et n'est qu'une émanation de lumière, une ondulation de feu, une émission de rayons, une atmosphère flamboyante, et dont la forme elliptique se rapproche plus ou moins de celle du corps.

Quelques-uns pensent que les encadrements dessinés par les branches de l'arbre de Jessé autour des personnages qui l'habitent, sont des auréoles. Je doute que l'intention de l'artiste réponde à ce sentiment, d'autant que le Christ et la Vierge, au sommet des arbres généalogiques, sont souvent entourés d'une auréole distincte des branches.

L'auréole et le nimbe réunis composent une gloire. Quelquefois l'auréole est double ou divisée par un arc lumineux qui la traverse et sert de siège au personnage qu'elle décore. Tout le monde sent la noblesse de ces signes iconographiques ; cette prodigalité de lumière et de feu est d'une splendeur saisissante. Les artistes semblent en avoir accumulé toutes les richesses dans certaines images de la Vierge, rehaussées encore par la magnificence de ses vêtements.

Nudité des pieds. Jésus-Christ recommande à ses apôtres de n'avoir pas de souliers, *calceamenta ;* il les autorise toutefois à se servir de sandales, *calceatos sandaliis*, comme S. Marc nous l'apprend. Le *calceus* couvrait tout le pied; les sandales n'en protégeaient que la plante. Plusieurs Pères nous enseignent que Jésus et les apôtres marchaient

nu-pieds et d'autres disent qu'ils se servaient de sandales. En s'en tenant à l'Evangile et à la tradition, l'art était libre de garder les deux modes de représentation. Il a préféré néanmoins la nudité des pieds, et elle est devenue loi iconographique, pour les icônes du Christ et des apôtres, pendant le moyen-âge. Les premiers siècles fournissent des exemples de l'emploi des sandales, et, depuis la Renaissance, il n'est pas rare de voir Jésus-Christ chaussé de souliers, surtout quand il est figuré en pape, ou qu'il apparaît après sa résurrection, à la Madeleine et aux disciples d'Emmaüs. Les autres personnes divines, les anges, les prophètes et S. Jean-Baptiste possèdent comme J.-C. et les apôtres le privilége de la nudité des pieds, qui est certainement une marque d'honneur. Si elle ne caractérise pas la Vierge au moyen-âge, c'est peut-être par un motif de respect d'une autre nature : « *Neque enim fœminam decet pedem ostendere,* » dit Clément d'Alexandrie (1). Cependant les modernes lui laissent volontiers les pieds nus, et nous n'avons pas la pensée de les désapprouver.

Les lois iconographiques que l'on vient d'exposer, sont-elles des lois vraiment appuyées sur les faits? Oui. Nous le disons après les archéologues dont les observations ont embrassé une multitude d'images, et en particulier d'après M. Didron qui a établi beaucoup de points et étendu des remarques déjà faites par les Bollandistes ou d'autres iconographes. Il semble toutefois nécessaire de noter que le règne de ces lois ne remonte pas généralement aux premiers siècles ; qu'il s'est introduit par l'imitation et maintenu par la coutume, mais non par l'autorité d'un code ecclésiastique ; que leur

(1) *Pedag.* lib. II, c. 11.

observation devient d'autant moins rigoureuse que l'influence de la Renaissance se fait plus sentir; enfin que, durant le moyen-âge même, la liberté laissée à l'artiste a dû entraîner des écarts et des caprices. Si l'on compare avec raison les images aux livres, on aurait tort pourtant de leur attribuer absolument le même caractère comme moyen d'enseignement et comme profession de foi. Le dogme se reflète dans les images; mais les images ne sont pas, dans leurs plus petits détails, la sévère expression d'idées dogmatiques. M. Didron et plusieurs de ceux qui ont mis ses travaux à profit, nous paraissent avoir supposé quelquefois un lien trop resserré entre les images et la théologie.

§ IV.

ICONOGRAPHIE DES PERSONNES DIVINES.

SOMMAIRE. — La Trinité; les personnes divines unies et séparées. — Jésus-Christ : son portrait; les principaux mystères de sa vie : nativité, circoncision, nom de Jésus, épiphanie, fuite en Égypte, baptême, transfiguration, cène, crucifiement, légende de la croix, forme de la croix, crucifix, accessoires, le crâne d'Adam, le pélican, résurrection, ascension.

TRINITÉ. Déjà l'on a vu la représentation hiéroglyphique de la Trinité : le Père est une voix ou une main ; le Fils, une croix ou un agneau ; le Saint-Esprit, une colombe. Du IVe siècle au IXe, la réunion de ces signes compose l'image de la Trinité. Du IXe siècle au XIIe, la forme humaine se mêle aux anciens symboles. On n'en revêt hardiment le Père qu'à cette dernière époque (1) : on le représente en empereur, en pape jusqu'au XVIe siècle. A mesure qu'on

---

(1) Dans la bible donnée à Charles-le-Chauve, en 850, par les chanoines de S. Martin de Tours, le Père est représenté quatre fois, âgé d'environ trente ans, sans barbe, pieds nus, nimbé, vêtu d'une tunique bleue et d'un manteau rouge et or.

approche vers la fin de cette période, l'âge donné au Père le distingue du Fils dont il eut d'abord la jeunesse. Raphaël arriva enfin à l'icône de l'Ancien des jours, au Jehova dont la barbe est flottante et dont l'extérieur respire à la fois la vigueur et la majesté. La robe à large draperie remplace les insignes de l'empire ou de la papauté.

Le Fils apparaît plus souvent que le Père, sous la forme humaine, dans les icônes de l'ancien Testament, pour une raison bien simple, et qui nous dispense de fouiller avec quelques archéologues, dans l'histoire du gnoticisme : c'est que les manifestations de Dieu, avant l'incarnation, sont attribuées au Fils par le sentiment commun des Pères (1).

On observe que le Fils est jeune et d'une physionomie douce dans les Trinités antérieures au XI[e] siècle ; aux siècles suivants il est barbu, presque toujours représenté en croix, à la force de l'âge et avec une physionomie sans sourire. Depuis la Renaissance, on lui a rendu sa jeunesse et l'expression de la douce miséricorde.

Le Saint-Esprit ne paraît en homme qu'à certaines époques : vers le X[e] siècle, puis aux XIV[e] et XV[e] ; il prend tous les âges de la vie humaine. La colombe symbolique fut constamment préférée.

Ces figures se sont unies de plusieurs manières pour composer la Trinité. Avant le XIII[e] siècle, on voit trois hommes placés l'un contre l'autre, et quelquefois de même âge. Depuis cette époque, les trois figures sont placées tantôt horizontalement, la colombe entre le Père et le Fils ; tantôt verticalement, le Père en haut, bénissant, portant le sceptre ou le globe du monde ; le Saint-Esprit sur la poitrine du Père

(1) Voyez D. Calmet sur le 18[e] ch. de la Genèse.

et au-dessous le Fils ordinairement crucifié ou recevant le baptême. Quelquefois le Père tient les bras de la croix. Les trois corps adhérents et confondus en une seule tête à trois visages incomplets, sont un icône assez commun. Urbain VIII a condamné cette monstruosité en 1628. S. Antonin l'avait depuis longtemps stigmatisée comme elle le mérite. Le moyen-âge offre des exemples d'une Trinité géométrique symbolisée par trois cercles engagés l'un dans l'autre, par trois triangles qui se compénètrent, et enfin par un triangle inscrit dans un cercle. Les modernes ont adopté le triangle, avec le tétragrammaton inscrit au milieu.

Jésus-Christ. Nous avons vu que des doutes légitimes combattent l'authenticité des portraits de Notre-Seigneur, miraculeusement empreints sur des linges ou peints de son vivant (1). Ce n'est pas à dire que jamais son portrait n'ait été fait, et que la tradition écrite, assez conforme d'ailleurs aux plus anciens types connus, soit sans fondement. La lettre de Lentulus au sénat, est un document apocryphe ; elle date cependant des premiers siècles (2). S. Jean Damascène, au VIII[e] siècle, et Nicéphore Callixte, au XIV[e], perpétuent la tradition recueillie dans cette lettre. Taille haute, physionomie à la fois douce et imposante, cheveux couleur de vin (3), longs, bouclés, séparés en deux parties à la façon des Nazaréens, front pur et uni, nez et bouche irréprochables, barbe abondante, de la cou-

---

(1) Pages 39 et suivantes.

(2) Fabrici, *Codex apocryphus*, tom. II, p. 301. M. Didron l'a donnée avec les descriptions de S. Jean Damascène et de Nicéphore Callixte. *Hist. de Dieu* et *Manuel d'iconog. grecque*.

(3) Les écrivains ecclésiastiques disent quelquefois *couleur de froment*; ces deux comparaisons peuvent se concilier.

leur de la chevelure et partagée comme elle, yeux bleus et animés, *pulcherrimus vultu inter homines natos*, tels sont les traits principaux du signalement qui aurait été adressé au sénat et au peuple romain.

L'examen des monuments d'art montre toujours quelques-uns de ces linéaments conservés dans les images du Christ. Cependant, il s'en faut qu'elles répondent constamment à l'expression *pulcherrimus vultu*. Si les Christs les plus anciens sont jeunes et beaux, ils sont souvent laids à l'époque romane et même lorsque l'influence byzantine s'évanouit en Occident. Il faut selon nous attribuer ce dernier caractère, tantôt à l'impuissance de l'artiste qui néglige complètement l'étude du modèle, tantôt à l'intention de peindre le Christ souffrant et dégradé au physique par les souffrances de la Passion, ainsi que les Prophètes l'avaient annoncé. Je n'ai pu voir, dans les monastères ou les musées d'Italie, ces crucifix longs, décharnés, livides ou même verdâtres, sans y reconnaître une image historique et symbolique à la fois de l'homme de douleur, chargé des péchés du monde. Il ne paraît pas que l'on doive attribuer cette laideur à l'influence des Pères, selon la doctrine desquels Notre-Seigneur aurait été réellement difforme. D'abord nul ne condamne les icônes en opposition avec ce sentiment et nul ne conseille positivement aux artistes d'y conformer leurs œuvres : les artistes ont agi sur ce point en toute liberté et ils devaient naturellement incliner vers l'opinion favorable à la beauté du Christ. Ensuite le Christ, juge ou docteur, ne semble pas, comme le crucifix, enlaidi de propos délibéré. Enfin, il n'est pas exact de dire que la tradition nous enseigne que le Christ était laid.

Sauf Tertullien et peut-être Clément d'Alexandrie, les anciens écrivains ecclésiastiques se prononcent plutôt en

faveur de la beauté de Jésus, comme S. Jean Chrysostôme, S. Jérôme, S. Augustin, S. Jean Damascène (1), ou bien ils supposent, comme Origène et S. Cyrille d'Alexandrie, qu'il n'avait rien d'extraordinaire en son extérieur, et c'est la conclusion des recherches de F. Vavasseur, *De formâ Christi* (2).

S'ils parlent dans le sens de la laideur, prenez garde qu'il ne s'agisse que du Sauveur durant sa Passion. Enfin, il en est qui n'interprètent que selon le sens figuré, les paroles de l'Écriture : « *Speciosus formâ præ filiis hominum... Non est species ei neque decor.* Ainsi le fait S. Isidore de Péluse, sans se prononcer autrement (3).

Suivons maintenant les mystères de la vie de Jésus-Christ. Le moyen-âge le montre quelquefois revêtu du costume de pélerin et s'offrant à son Père pour l'accomplissement de la Rédemption. C'est une bien humble traduction de la sublime théologie de S. Paul : « *Ingrediens mundum dicit : Hostiam et oblationem noluisti : corpus autem aptasti mihi. Tunc dixi : Ecce venio.* »

NATIVITÉ. Nous avons signalé l'indécence et même l'hétérodoxie de ces nativités du moyen-âge où la Vierge est couchée, et assistée d'une sage-femme qui lave l'enfant ou fait chauffer des langes. Cette sage-femme est Marie Salomé du protévangile de S. Jacques (4). Jésus couché dans la

---

(1) Voyez Molanus pour ces Pères.

(2) « *Fit admodum probabile Christum inter cives ac municipes suos ista potissimum corporis laude, et formæ qualicumque gloria non excelluisse neque eximium et memorabile quicquam præter cæteros habuisse.* »

(3) *Epist.* lib. III, c. 130, p. 271.

(4) V. Fabrici. *Codex apocryp.* et Molé, *Obs. sur les erreurs des peintres, etc.*, t. II, p. 21 et suiv.

crèche et sur la paille, adoré par Marie et Joseph, est bien à tort figuré quelquefois entièrement nu. Est-ce donc vainement que l'Écriture a mentionné ses langes, *pannis eum involvit?* Le rayon de lumière céleste et les anges conviennent ici comme dans tous les mystères en général, parce qu'il est vrai que les anges y sont témoins et adorateurs ; le rayon est un symbole de l'ordre surnaturel. A la Renaissance, on substitue sans raison un beau monument en ruine à l'étable de la Bible. Le bœuf et l'âne doivent être tolérés près de la crèche. Isaïe a dit : « *Cognovit bos possessorem suum et asinus præsepe Domini sui;* » et quelques Pères l'ont répété dans le sens historique ou par allusion aux Juifs et aux Gentils. Les XV[e] et XVI[e] siècles ont laissé des images extrêmement naïves de l'adoration des bergers : chiens et houlettes, musettes ou chalumeaux, rien n'est oublié.

Circoncision. Il n'est pas exact de la faire pratiquer au temple par le grand-prêtre. L'Ancien-Testament et les traditions judaïques prouvent que cette cérémonie s'accomplissait par le père ou un mohel et dans la demeure des parents. S. Joseph devrait donc plutôt remplir cet office. Le fameux tableau de J. Romain est fort inexact (1).

Nom de Jésus. Le nom de Jésus, IHS entouré de rayons, l'H surmonté d'une croix, est un icône moderne qu'on interprète *Jésus, Hominum, Salvator*, et non pas, comme on l'a dit méchamment ou par une crasse ignorance, *Jesu humilis societas*. Quelques-uns ont lu l'iôta, l'êta et le sigma grecs, et en ont fait un sigle du nom de Jésus, symbole de la rédemption (2). On connaissait cette image avant l'éta-

---

(1) Voyez les Bolland. tom. I, jan. *Diss. de præp. Christi.*

(2) Le vénérable Bède calcule la valeur numérique donnée par

blissement des Jésuites, puisque Martin V défendit à S. Bernardin de Sienne de la montrer au peuple pendant ses prédications, ainsi qu'il avait coutume de le faire. Mais depuis que Clément VII, en 1530, a autorisé un office en l'honneur du S. Nom de Jésus, on n'a plus à craindre les abus d'une dévotion particulière et dépourvue de sanction suffisante.

Épiphanie. Les Mages sont au nombre de trois d'après la tradition, et ils se nomment dans les légendes Gaspar, Balthasar, Melchior ; ou bien Apellius, Amerius, Damascus ; ou enfin Galgalath, Malgalath, Sarrachin. Gaspar a 60 ans, Balthasar 40, Melchior 20 et il est imberbe ; c'est le nègre des icônes moins anciens : « *Ita communiter pingunt*, dit Pierre de Natalis. La couronne royale et les riches draperies de soie et d'or leur conviennent, parce que la tradition est favorable à ceux qui les regardent comme chefs de peuples et quoique l'opinion contraire ne manque pas de fondement. L'or, l'encens et la myrrhe ont leur explication dans la liturgie elle-même. Les peintres ont le droit de mêler à la scène de l'adoration, des chevaux et des dromadaires, ou mieux encore, le chameau à deux bosses des hauts plateaux de l'Asie ; mais ils ont tort de figurer l'Enfant-Jésus trop petit et dans l'étable ; car l'Écriture dit : « *Intrantes domum* (1) » Les Mages s'en retournent, soit à cheval, soit par mer, selon la *Légende dorée* et le *Catalogus sanctorum*.

---

les Grecs aux lettres du mot *Iésous* et il arrive au nombre 888 ; puis il conclut, après avoir prouvé la perfection de l'octave, que ce nombre désigne le salut ou la résurrection bienheureuse. Voyez *In luce evang. expos.* lib. I, col. 338, éd. de Migne.

(1) Voyez les Boll. T. VII, maii. *Conatus... ad catal. Pontif.* de Papebrok, et Molé, *Erreurs des Peintres*, t. II, p. 195.

A la Fuite en Égypte, les idoles tombent et se brisent. C'est un fait rapporté par la *Légende dorée* et puisé dans les Évangiles apocryphes (1). On doit à la même source et à Sozomène l'image de l'arbre qui s'incline devant les exilés.

Baptême. Le baptême du Christ renferme souvent l'icône de la trinité, précédemment décrit, et une personnification du Jourdain en homme. Au moyen-âge, le Christ est plongé à mi-corps dans le fleuve. Au XVIe siècle, il sort de l'eau dans laquelle ses pieds posent sur une pierre carrée, et l'on voit un poisson, peut-être symbolique, se jouer dans les flots. L'agneau figure quelquefois à côté de saint Jean ; la Renaissance représente des anges aériens, et d'autres de forme humaine, tenant des linges qui serviront au Christ après le baptême.

Transfiguration. A la Transfiguration, Jésus-Christ n'est pas seulement debout sur le Thabor et entouré d'une gloire ; il s'élève, surtout depuis la Renaissance, au sein d'une lumière qui rejaillit sur Moïse et sur Élie et qui éblouit les Apôtres. L'enfant trop nu, qui se tord au pied de la montagne, dans la Transfiguration de Raphaël, au Vatican, est le lunatique guéri par le Sauveur : « *Descendentibus illis de monte... ecce vir de turba exclamavit dicens : « Magister, obsecro te, respice in filium meum quia unicus est mihi.* »

La cène. Un grand nombre de peintures, même d'après les maîtres de la Renaissance, représentent à la cène Jésus-Christ et les apôtres assis autour d'une table et non point couchés. Cependant, le texte sacré dit : « *Vespere autem facto, discumbebat cum discipulis suis.* » On s'est

(1) Fabrici, *Le faux Évangile de S. Thomas.*

trouvé très embarrassé lorsqu'on a voulu rendre, au milieu de convives assis, la position de S. Jean : « *Qui suprà pectus Domini in cœna recubuit,* » et l'on a très naïvement incliné son corps d'une manière invraisemblable. J'avoue, malgré tout, que la peinture de la cène, d'après les usages des Anciens, serait tellement difficile que je ne suis pas choqué en la voyant simplifiée et ramenée aux usages modernes.

Le pain azyme manque trop souvent sur la Table. Il est très bien d'y servir l'agneau, le poisson et le rayon de miel : les deux premiers symboles ont été expliqués. L'Église chante à l'office du S. Sacrement : « *De petra melle (Christus) saturavit nos.* » Dans les cènes du moyen-âge, où les Apôtres sont nimbés, Judas a quelquefois un nimbe noir, et un petit diable noir lui souffle à l'oreille. Le traître se distingue, plus tard, par sa figure ignoble et méchante, comme dans la cène de Léonard de Vinci, où il porte d'ailleurs son nom au bord du collet de son manteau.

Le crucifiement. On a écrit sur cette matière bien des volumes. Gretser, Juste-Lipse, Georges Callixte, Cassandre, sans parler des archéologues contemporains, ont remué toutes les questions qui touchent à la croix. Je résumerai ce qu'il importe le plus de savoir :

Légende de la croix. Seth planta sur le tombeau un rejeton de l'arbre de vie du Paradis terrestre. Ce rejeton grandit, et sous le règne de Salomon, il fut destiné à la construction de son palais. Mais les ouvriers ne réussirent pas à le tailler dans des proportions convenables, et il fut jeté sur un torrent pour servir à un pont. Au moment de traverser ce pont, la reine de Saba eut une vision : elle s'arrêta et adora l'arbre dont elle prédit la destinée en annonçant qu'il serait la ruine des Juifs. Jeté par Salomon

dans la piscine probatique, il donna une vertu miraculeuse à ses eaux. Après avoir servi au crucifiement de Jésus-Christ, il fut enfoui sur le Calvaire, trouvé par S. Hélène, pris par Chosroès, repris par. Héraclius, dispersé par fragments dans l'univers. Jésus-Christ, au Jugement dernier, le tiendra dans ses bras (1).

Forme, bois et couleur de la croix. Les croix figuratives de l'Ancien-Testament, le thau mystérieux, la croix qui porta le serpent d'airain, n'ont pas de sommet au-dessus de la traverse. Mais il est plus probable, si l'on consulte la tradition, que la croix de Jésus-Christ avait un sommet. Plusieurs pensent que la croix est proprement la tige verticale, et la traverse, le *patibulum*. Le condamné n'aurait été chargé que de la croix et non du *patibulum*, en se rendant au lieu du supplice. Les images contredisent ce sentiment, et rien n'oblige à s'y astreindre. On voit dans les peintures du moyen-âge et aux grands crucifix du XVIe siècle, élevés à l'entrée du chœur des églises, des croix formées d'un arbre non équarri et couvert de son écorce. Il est possible que l'on en distingue l'espèce. On croyait que la croix avait été faite de palmier, d'olivier, de cyprès et de cèdre ; mais pour que cela s'accorde avec la légende sur l'origine de l'arbre sacré, on dit que les divers morceaux dont la croix se composait étaient d'espèces différentes. La croix équarrie se montre au moyen-âge, entourée d'une vigne, et avec les couleurs verte, blanche, rouge, bleue, sans doute symboliques.

Le crucifix. On le représente, selon la tradition, regar-

---

(1) Il n'est pas nécessaire que je distingue ici la fable de l'histoire digne de tous nos respects. Je dirai bientôt ma pensée sur l'emploi du mot *légende*.

dant l'Occident et tournant le dos à Jérusalem. La nudité de Jésus crucifié était-elle complète? Les Pères l'affirment (1), et l'usage s'opposait à ce qu'il en fût autrement. Cependant des modernes sont persuadés que Notre-Seigneur ne permit pas cet outrage. Si l'on a représenté quelquefois le Christ nu, comme le crucifix de Narbonne, dont parle S. Grégoire de Tours, autorise à le penser, ce fut exceptionnellement. Les plus anciens crucifix sont vêtus d'une tunique, puis d'un jupon, qui va s'écourtant aux approches de la Renaissance. Alors on se contente du linge tordu et entourant les reins.

Souvent Jésus crucifié a le front ceint, au moyen-âge, d'une couronne royale. Les modernes lui laissent la couronne d'épines. Origène et Tertullien enseignent qu'elle ne lui avait point été enlevée ; le *Rex Judæorum* de l'écriteau appuie cette opinion.

Au moyen-âge, c'est le flanc droit de Jésus qui est le plus souvent percé ; chez les modernes, c'est plutôt le côté du cœur. Gretser interroge l'histoire et penche pour le côté gauche, en disant qu'il importe peu, *dummodo vulnus hoc Redemptoris nostri piè venereris* (2).

Jusqu'au XIIe siècle et même souvent au XIIIe, le crucifix est attaché par quatre clous. Depuis cette époque, il n'y a ordinairement que trois clous, parce qu'un seul perce les deux pieds posés l'un sur l'autre. La première image est sans doute plus vraie. On peut voir, dans les auteurs que j'ai cités, les raisons qui permettent d'ajouter à la croix une pièce de bois en saillie pour les pieds et une autre pour

(1) Voyez Gretser, tome I, p. 61.
(2) Tome I, p. 98.

servir de siége. L'écriteau attaché au-dessus de la croix et conservé à Rome porte la triple inscription hébraïque, grecque et latine, écrite de droite à gauche pour les deux dernières langues comme pour l'hébreu.

Accessoires. Au moyen-âge, le crucifix est accompagné, soit de Longin, qui lui perça le cœur, et de Stéphaton (1), qui lui offrit l'éponge imbibée de fiel, soit de la Vierge, de S. Jean et de Ste Madeleine, soit des images symboliques de l'Église et de la Synagogue. L'Église est une belle jeune fille, d'un visage souriant et le front couronné; elle reçoit dans un calice le sang rédempteur. La Synagogue est à gauche, les yeux bandés; elle a perdu la lumière de la grâce; la figure triste, elle n'a plus la paix de la conscience; la tête penchée laisse tomber sa couronne et le sceptre se brise dans sa main; elle a perdu le royaume éternel (2). S. Jean, chez les Latins comme en Orient, a souvent la tête appuyée sur sa main. Jusqu'au XVIIe siècle, on voit fréquemment un ou plusieurs anges recueillir, dans un calice, le sang des plaies du Christ. Quelquefois le calice est au pied de la croix. Le moyen-âge aimait à figurer l'ébranlement miraculeux éprouvé par la nature entière à la mort du Sauveur, en peignant le soleil et la lune au firmament. On lit même les mots *sol* et *luna* sur certains vitraux. Lorsqu'on représente les deux larrons crucifiés avec Jésus-Christ, le bon larron est d'ordinaire à sa droite. Des peintres ont imaginé que les larrons avaient

---

(1) La tradition qui a gardé le nom de Stephaton n'a pas avec elle l'autorité du martyrologe romain, qui appuie la tradition au sujet de Longin.

(2) S. Thomas, 58e opuscule, tome XVII, p. 598. Venise.

été attachés à la croix avec des cordes et non avec des clous. C'est une erreur que Gretser a réfutée.

LE CRANE D'ADAM. Le serpent qui s'enroule au pied de la croix, surtout dans les images modernes, s'explique aisément, parce qu'il rappelle le rachat du péché originel, la victoire du Christ sur l'esprit du mal. Il se rattache de plus près à la croix, quand on songe à la légende de l'arbre lui-même. Mais que signifient ce crâne et ces grands os placés aussi au pied de la croix? Une autre légende nous apprend que ce crâne est celui du premier homme. Adam aurait reçu la sépulture sur la montagne du Golgotha. Un grand nombre de Pères grecs et latins ont consigné ce fait dans leurs ouvrages, comme une croyance ancienne et répandue (1). Les traditions juives le confirment. Moïse Barcepha et d'autres disent que Noë avait recueilli les os d'Adam et les avait distribués à ses fils. Le crâne, échu en partage à Sem, aurait donné son nom au Calvaire. Il n'est pas rare de voir Adam ressusciter au pied de la croix : c'est ce qui doit arriver, selon la légende, au jugement dernier.

LE PÉLICAN (1). Le moyen-âge a souvent figuré le pélican au pied de la croix, où il fait couler sur ses petits le sang de son corps déchiré. Les anciens écrivains ecclésiastiques, acceptant l'histoire naturelle de leur temps, supposent que cet oiseau nourrit ses petits ou les ressuscite par le moyen de son propre sang. Cette double idée fut magnifiquement appliquée au Christ, dont le sang versé pour nous racheter de la mort éternelle est vraiment un breuvage.

---

(1) Cf. Baronius *ad ann.* 34 ; Fabrici, *Codex pseudoepigra. Vet. Test.* § 28, *De reliq. Adami*, p. 53.

(2) Le travail le plus complet sur le pélican est dans les *Vitraux de Bourges* des PP. Martin et Cahier.

Aussi l'Église chante-t-elle à l'office du *corpus Christi* les vers de S. Thomas :

Pie pellicane, Jesu Domine! etc.

Mais il faut lire toute la pensée du docteur Angélique sur le pélican dans son admirable opuscule 58ᵉ.

Nous applaudissons à l'usage de cet emblême pour l'ornementation des autels et des tabernacles.

Aux XVᵉ et XVIᵉ siècles, on voit, comme au sépulcre de Chaumont, la croix avec l'éponge et la lance, les pieds et les mains seulement, attachés par des clous et couverts de sang. Qui n'a remarqué tous les instruments de la Passion sur les croix des chemins en Italie?

Résurrection. Le tableau de la Résurrection n'est pas sans difficultés pour l'artiste. Jésus-Christ sortit du tombeau sans en briser la pierre, comme il est né de Marie sans violer le sceau de la virginité. Il n'y eut donc ni soldats endormis ni soldats stupéfaits (1). C'est l'ange qui, en ren-

---

(1) M. Didron a observé que depuis le XIIIᵉ siècle on a peint les soldats éveillés et saisis de crainte, tandis qu'auparavant on les peignait endormis. Il croit que l'on sentait le besoin de donner ces soldats pour témoins de la résurrection, parce que le doute commençait à envahir les esprits. Ce serait aussi pour combattre le doute qu'à partir de cette époque, on aurait plus souvent représenté l'incrédulité de S. Thomas. Et il ajoute : « Nous désirons que ces indications suffisent pour montrer la nécessité de tirer des conséquences des faits iconographiques. » *Guide de la peinture*, p. 200. De quelque manière qu'on figure les soldats, ils n'ont pas plus de valeur comme témoins que dans le texte de l'Évangile, et je ne comprends pas que les *inquiétudes* prétendues de S. Louis reviennent à cela. Au XIIIᵉ siècle, les images se multiplient étonnamment. N'est-il pas naturel qu'on représente plus souvent les faits évangéliques et en particulier ceux de second ordre? Tirons des conséquences; mais défions-nous de l'imagination, surtout dans les matières qui ont du rapport avec la théologie.

versant la pierre du sépulcre vide les frappa de terreur. Il n'est pas mal de mettre à la main du Christ l'étendart de son triomphe sur la mort ; mais on a tort de le faire sortir d'un tombeau isolé, bien poli et orné de moulures : il était enseveli dans une excavation du rocher. Il est plus blâmable de compter la Vierge au nombre des myrrophores ; car elle avait foi en la résurrection : c'est nier implicitement cette foi que l'Église honore en dédiant le samedi à Marie et peut-être en n'éteignant pas le dernier cierge de la herse aux ténèbres du Samedi-Saint.

L'apparition de Jésus-Christ à Ste Madeleine fut représentée quelquefois au moyen-âge d'une manière trop naïve, afin de rendre compte en quelque façon de l'erreur de Madeleine qui le prit pour le jardinier, *hortulanus*. Notre-Seigneur est transformé en un jardinier très vulgaire.

L'Ascension. Ce mystère a été figuré, parfois, au XIIIe siècle, par le moyen d'une échelle. Cet icône manque de dignité. On remarque souvent l'empreinte des pieds de Jésus à l'endroit d'où il a pris son essor vers le ciel : c'est la consécration d'une tradition vénérable, sur laquelle on peut lire la 31e épître de S. Paulin (1).

Le sacré-coeur. Il y aurait beaucoup à dire sur les images qui ont rapport à la dévotion aux sacrés-cœurs de Jésus et de Marie : des cœurs enflammés, l'un couronné d'épines et surmonté de la croix, l'autre couronné de roses, c'est très bien. Mais ne devrait-on pas quelquefois rechercher davantage l'esprit de l'Église qui écarte avec tant de soin toute idée matérialiste et unit si étroitement l'idée du

(2) Voir aussi les notes. Edit. de Migne, col. 328 ; et Molanus.

sacré-cœur à celles de la divinité de N.-S. et de la Rédemption ?

§ V.

ICONOGRAPHIE DES SAINTS.

SOMMAIRE. — Notions générales. — Des légendes. — Des attributs et de l'usage des inscriptions. — Attributs communs. — Iconographie de la Vierge, des Saints de l'Ancien Testament, des Anges, de S. Jean-Baptiste, des Apôtres, des Évangélistes, des Docteurs.

NOTIONS GÉNÉRALES. Je sens tout d'abord la nécessité de m'expliquer sur le mot *légende* dont on use souvent très mal, en archéologie et ailleurs. Le mot *légende* pris au sens que j'appellerai *liturgique* s'applique exclusivement aux notices historiques de la vie des Saints, insérées dans les bréviaires approuvés. Toutes les légendes du bréviaire romain ont droit à un respect religieux et il serait téméraire d'en traiter aucune comme une fable. Outre la sanction ecclésiastique, elles ont encore pour appui l'autorité de la science qui s'est exprimée par la bouche des Baronius et des Benoît XIV. Les légendes des bréviaires particuliers n'offrent pas au même degré la première garantie ; mais elles ont été en général l'objet d'une critique éclairée et qui leur donne une valeur historique incontestable. Autrefois, on attribua le nom de *légendes* dans un sens *littéraire*, aux recueils des Vies des Saints, parce qu'ils étaient destinés à être lus par les fidèles, et lus publiquement aux réfectoires des communautés. D'anciens auteurs de ces compilations, tels que le Métaphraste, au Xe siècle, chez les Grecs, et Jacques de Varazzes ou de Voraggio, chez les Latins, au XIIIe, n'ayant pas apporté une critique assez sévère à la rédaction de leurs légendes, on a fini par désigner abusivement, sous ce nom, des compositions brodées par l'imagination autour d'un fait

réel, transformé en symbole ou en pure fable. On a dit ainsi la légende du Juif errant, la légende de S. Christophe. A Dieu ne plaise que nous prenions le mot légende dans cette dernière acception, alors même que nous citons la *Légende dorée*, ou le *Catalogus sanctorum*. Nous n'y voyons pas, avec certains savants, un simple recueil de fables et nous croyons qu'une saine étude réformerait à leur égard bien des jugements que l'orgueil d'une raison prétendue philosophique a prématurément portés (1). En ce chapitre, donc, le mot légende n'est pas synonyme de fable, ni même de récit douteux, et s'il a l'une ou l'autre de ces significations, c'est dans des cas exceptionnels. Je me fais un devoir

(1) L'*Essai sur les Légendes pieuses* par M. Alfred Maury mérite d'être signalé. A une luxuriante érudition, cet écrivain allie un esprit philosophique qui l'égare. Il prétend éclairer, mais il détruit en effet toute l'histoire de l'Église au moyen de trois principes. M. Maury déclare fabuleux les faits de la vie des Saints, 1° quand il y a assimilation de la vie du Saint à celle de Jésus-Christ; 2° quand il y a entente à la lettre de certaines figures du langage : par exemple, la *colonne de feu* qui dirigea les Hébreux dans le désert est le *feu sacré*, un certain feu sacré porté auprès de l'arche (M. Maury oublie que l'arche est postérieure); 3° quand il y a un signe symbolique pris à la lettre et interprété par une fraude pieuse comme signifiant un fait réel. Ainsi le serpent de la Genèse, le serpent qui mordit S. Paul, à Malte, n'ont jamais existé. — Voilà une lumineuse découverte bien propre à nous sauver de la superstition et de l'obscurantisme. Désormais, on ne s'inquiètera plus du sens naturel d'un auteur, de ce qu'il a voulu dire, de sa moralité comme témoin, ni des autres témoins qui l'appuient; on prendra sa phrase et toutes les fois qu'il rapportera un fait ayant une analogie quelconque avec un fait évangélique, on dira qu'il invente; toutes les fois qu'un fait miraculeux sera exprimé en des termes qui pourraient servir de figure de langage, on n'examinera pas si ce sont vraiment des figures de langage : on déclarera, malgré les cris de l'auteur, qu'il parle au figuré. Enfin, tout objet pouvant avoir un sens figuré et un sens naturel, sera pris, sans autre examen, au sens figuré, si l'autre sens suppose l'ordre de la révélation! L'histoire profane contemporaine ne résisterait certes pas à l'épreuve du système de M. Maury.

de prévenir, enfin, qu'en expliquant les images, je ne fais pas de la critique historique, et que je me borne à expliquer des monuments peints ou sculptés, par des monuments écrits.

La plupart des saintes images se reconnaissent par les attributs. Un attribut est un objet, un signe qui accompagne la représentation d'un personnage et qui rappelle ordinairement sa dignité ou quelque trait saillant de son histoire. On peut étendre la signification de l'attribut à l'attitude, aux vêtements, à tout ce qui entre dans un signalement ordinaire. Il y a des attributs communs ou appartenant à plusieurs Saints; il en est de particuliers tirés d'un fait propre au Saint que l'image représente. Le nom des Saints serait très utilement placé auprès de leurs images, quand elles n'offrent que des attributs communs; et même on a tellement perdu de vue le sens des autres, qu'il serait bon en général d'indiquer presque tous les sujets par une inscription. On devrait avoir soin aussi de conserver les attributs *traditionnels*. Si on les abandonne pour en choisir qui se rapportent à des traits moins connus et moins populaires, ils seront plutôt des énigmes qu'une indication des sujets.

Voici une liste des attributs communs les plus répandus:

Ailes, aux Anges. Données quelquefois à S. Jean-Baptiste et à des Saints élevés en extase.

Ames, sous la forme d'un petit corps nu et sans sexe.

Livres, *rouleaux*, *volumes*, aux saints qui ont écrit sur les vérités révélées ou composé des règles monastiques; aux papes, aux évêques, gardiens de la révélation, juges des doctrines.

Palme, aux martyrs.

Ornements liturgiques, selon le degré où le saint est

monté dans la hiérarchie ecclésiastique : dalmatique aux diacres, chasuble aux prêtres, etc.

Armes, aux saints qui ont été soldats, à S. Michel qui a combattu le dragon.

Couronne, sceptre, main de justice, signes de la royauté; *globe surmonté de la croix*, symbole de la puissance impériale, par exemple à Charlemagne, à S. Henri. Les empereurs chrétiens d'Orient ajoutèrent la croix au globe que les empereurs païens avaient pris comme emblème de leur domination universelle (1). Charles-le-Chauve, en adoptant le globe crucifère, comprenait la vraie mission donnée par la papauté à l'empire romain; *manteau royal*, *suppedaneum* ou *marche-pied*, signe du souverain pouvoir

Mitre, crosse, couronne, sceptre, déposés aux pieds des saints, indiquent souvent une dignité ecclésiastique ou laïque déposée ou refusée par abnégation et humilité.

Chaînes, glaives et autres instruments de supplice, désignent les divers genres de martyres. Pour figurer la décapitation, on met souvent au saint sa tête coupée entre les mains, qu'il l'ait encore ou non sur les épaules. Les Bollandistes ont dressé une liste des saints céphalophores, et ils disent, dans la vie de Ste Solange : « *Hâc specie omnibus fere per Gallias martyribus capite truncatis communi, non arbitramur, ex prima ejus institutione, aliud fuisse designatum, quam quo mortis genere suum illi certamen consummarint : quod tamen posteri traxerint in occasionem traditionis, quasi suum illi caput manibus sublatum post mortem portarint* (2). »

---

(1) Cf. Gretser, *De cruce*, t. I, p. 466; Du Cange, *Diss de inf. ævi numism.*

(2) Tom. II, maii. *Secunda vita*, c. 3, n. 16.

Cette fausse interprétation a eu lieu sans doute plus d'une fois; il faut, pour en juger, recourir aux légendes contemporaines et authentiques.

Lys, donné à Marie, aux vierges, aux saints qui se sont distingués par une pureté plus éclatante; *couronne de fleurs*, aux vierges.

Chapelle sur la main, fondateurs de monastères, d'églises, d'établissements religieux.

Serpents, *monstres*, indiquent un genre de martyre ou des apparitions et des tentations diaboliques, ou la destruction miraculeuse d'animaux nuisibles, ou symbolisent des vices.

Habit monastique à capuchon, avec chapelet à la ceinture, donné aux moines, aux ermites, aux solitaires de la Thébaïde, souvent sans distinction des costumes d'ordres et sans songer à la date de l'institution du rosaire, au commencement du XIIIe siècle (1).

L'étude des attributs des Saints en particulier demanderait d'immenses détails. On se contentera d'une indication, quand une courte notice ne sera pas nécessaire. Il est juste de commencer par la Vierge, reine du ciel et de la terre.

LA SAINTE VIERGE. Qu'on le doive ou non aux images peintes par S. Luc (2), le type de la Vierge existe, comme celui de Notre-Seigneur, dans les catacombes, et nous en

(1) Disons pourtant que D. Luc d'Achery et d'autres savants prétendent que S. Dominique fut le restaurateur plutôt que le fondateur de cette dévotion qu'on a fait remonter à Pierre l'Hermite, à Bède ou même à S. Benoit.

(2) Voyez page 38.

avons aussi la description dans quelques auteurs anciens (1). Toutefois il semble que les artistes aient été guidés simplement par l'idée de peindre la sainteté de la Vierge, mère de Dieu, comme rayonnant à l'extérieur. La Vierge, au moyen-âge, est jeune et douce, alors que Jésus est vieilli et d'une tristesse austère.

Immaculée Conception. Elle a été représentée par les modernes sous la figure d'une vierge toute céleste, ayant sous ses pieds le globe, le disque de la lune, le serpent qui mord la pomme fatale et dont elle écrase la tête; son nimbe est formé de douze étoiles. Cet icône biblique est né des images apocalyptiques du moyen-âge, telles que la fresque de Saint-Savin, où le dragon s'élance pour dévorer la femme. La Conception fut encore symbolisée par S. Joachim et Ste Anne se donnant un chaste baiser, ou par l'Ange bénissant Ste Anne en prières et lui annonçant qu'elle sera mére. La fête de la Conception fut solennisée dès le VIIIe siècle en Orient et dès le XIe en Occident: c'est dire l'époque où ces icônes se multiplièrent. Alexandre VII fit frapper une monnaie qui porte l'image du divin mystère, et on voyait cette image sur l'armure de Charles-Quint (2). La plus ancienne serait celle que S. Pulchronius de Verdun aurait fait placer à l'entrée d'une église, à la fin du Ve siècle (3).

Présentation. On n'est pas tenu de peindre, en cette

(1) Voyez le *Guide de la Peinture* publié par M. Didron, et le texte de Nicéphore Callixte au même ouvrage, p. 452.

(2) Eusèb. Nieremb. *Opera parthenica*, p. 496 et 515.

(3) Vie dans les Boll. « *Imaginem in eminentiori templi aditu collocasse serpentem pedibus conculcantem.* »

circonstance, Marie âgée de trois ans. Cet âge ne repose que sur des témoignages grecs dépourvus de certitude.

Le Mariage de la Vierge avec S. Joseph, figuré surtout depuis le XVᵉ siècle, nous montre souvent ce saint tenant à la main une verge fleurie, et d'autres jeunes hommes brisant des bâtons. D'après une vaine légende, plusieurs prétendaient à la main de Marie et celui-là seul devait l'obtenir dont le bâton fleurirait à la porte du temple : le bâton déposé par Joseph eût seul cette miraculeuse fortune.

L'Annonciation. La Vierge en prière par convenance, et troublée, selon le texte évangélique, à l'aspect de l'Ange. Dans un vase, ou bien, comme en Italie, entre les mains de l'Ange, un lys.

La Visitation. Au moyen-âge, on a osé peindre, comme à découvert dans les entrailles de la Vierge et de Sᵗᵉ Anne, Jésus et S. Jean. L'esprit de notre temps se refuse à louer cet icône.

On trouve surtout depuis le XIIIᵉ siècle, Marie occupée à filer et toute la Sainte-Famille au travail ; l'école contemporaine de Bavière essaie d'ennoblir ces sujets vulgaires. ils ne sont pas de notre goût, au point de vue de l'art (1).

La Pamoison. Quoique, selon les révélations de Sᵗᵉ Brigitte, la Vierge se soit évanouie au pied de la Croix, les artistes devraient s'en tenir au texte de l'Écriture : « *Stabant autem juxta crucem Jesu mater ejus, etc.*, » et abandonner l'image connue sous le nom populaire de la pamoison. Beaucoup de théologiens se sont élevés contre elle avec force : mais pour les modernes une femme qui s'évanouit

(1) Jésus tirant la scie avec Joseph ou tenant devant sa Mère l'écheveau qu'elle dévide, suppléent sans dignité au silence de l'Évangile.

est plus à leur mesure que la Vierge debout au pied de la Croix.

Notre-Dame de Pitié est un icône ancien et aimé des fidèles. Jésus descendu de la Croix est étendu sur les genoux de sa mère éplorée (1). L'évangile se tait ; mais de pieux et anciens auteurs ont parlé.

Notre-Dame des Sept-Douleurs. Malgré les prédications ardentes de S. Philippe Beniti à la fin du XIIIᵉ siècle, l'icône de la Vierge au cœur percé de sept glaives ne se répandit qu'au XVᵉ siècle.

Sépulture de la Vierge. Un cercueil porté par S. Pierre et S. Paul. Les autres apôtres forment le cortège. Jean le précède une branche de palmier à la main. Le prince de prêtres veut renverser le cercueil ; ses deux mains y restent collées et ses bras se dessèchent (2).

Assomption. Le tombeau est ouvert et vide ; on y voit

---

(1) Voir Molanus.

(2) Pour comprendre cette composition très commune, et sculptée, par exemple, dans des bas-reliefs de l'église de Chaumont, cachés depuis 93, rue du Corgebin, il faut lire la légende de l'Assomption recueillie par Jacques de Voragine qui en donne d'ailleurs les détails comme dépourvus d'authenticité. Ils sont [redacted]

souvent des roses. Les apôtres regardent avec étonnement la Vierge enlevée au ciel, entourée de gloire; des anges l'accompagnent. S. Thomas tient dans ses mains la ceinture de Marie.

Couronnement. Rien n'est plus gracieux que cet icône fréquent à l'époque ogivale. Marie agenouillée soit au pied de Jésus assis sur son trône, soit entre Dieu le Père et Dieu le Fils, reçoit la couronne immortelle. Un Ange aide souvent à la lui assurer sur la tête.

Vierge des Cisterciens. Elle abrite sous son manteau l'ordre représenté par un grand nombre de moines (1).

Anges. Après Marie, la première des créatures, viennent les Anges qui, par leur nature immatérielle sont au-dessus des Saints. Ils sont divisés en neuf chœurs et en trois ordres. La classification de S. Denys l'aréopagite est peut-être la plus généralement adoptée : Séraphins, Chérubins, Trônes ; Dominations, Vertus, Puissances ; Principautés, Archanges et Anges. Celle de la liturgie romaine diffère : Séraphins, Chérubins, Vertus ; Puissances, Principautés, Dominations ; Trônes, Archanges et Anges. A Chartres, à Vincennes, à Cahors, cette hiérarchie est tout entière sculptée ou peinte ; ordinairement, elle n'est reproduite qu'en partie. Les Anges, figurés isolément ou par groupes, sans rapport avec la hiérarchie, sont innombrables. Je ne puis que les considérer ainsi, à un point de vue général (2).

On ne connaît que trois Anges par leur nom : Michel, Raphael, Gabriel. Uriel est nommé au IVe livre d'Esdras ;

---

(1) Voyez Bona, *de Div. psal.*, c. 12, n. 2.

(2) Voir un intéressant dialogue sur la peinture des anges, dans la vie de S. Nicéphore, par Ignace, diacre, ch. 8.

mais ce livre n'est pas canonique. On lit beaucoup d'autres noms dans des ouvrages apocryphes et gnostiques; l'art ne les a pas toujours repoussés.

Les Anges ont été revêtus de la forme humaine ; elle est la plus parfaite. Ils sont jeunes et beaux pour indiquer leur immortalité. Le moyen-âge les a peints quelquefois vieux : on connaît des apparitions d'Anges en vieillards, mais c'est une exception (1). La grossièreté de la forme matérielle a été combattue de différentes manières : on a peint les Anges lumineux ; on ne leur a donné, surtout en Italie, que la partie supérieure du corps humain, ou la partie inférieure s'est comme évanouie sous les draperies et par l'indécision des lignes. Surtout depuis la Renaissance, on a représenté les Anges par des enfants ou des têtes d'enfants ailées. Malheureusement leurs faces joufflues et la nudité complète du corps sont en contradiction avec l'idée qu'on voulait exprimer. Les Anges en hommes, même habillés, ont de grandes ailes pour indiquer qu'ils sont messagers de Dieu et pures intelligences. Les nuées qui les entourent, leurs vêtements blancs, les ornements de pierres précieuses, la nudité des pieds ont un sens évident. On voit des Anges avec un long bâton à la main, un manteau et des sandales, dans une mosaïque du V[e] siècle, à Sainte-Agathe de Ravenne, publiée par Ciampini. Dès le XII[e], on a des exemples d'Anges très communs aux XV[e] et XVI[e], et qui sont revêtus d'ornements liturgiques : en offrant nos vœux et en priant pour nous, ils remplissent à notre égard une sorte de ministère sacerdotal. Cette pensée est plus conve-

(1) Bol. *Vies de S. Valérien, de S. Tiburce et de ses comp.* p. 205, éd. cit.

nablement exprimée par l'encensoir qu'ils portent souvent.

Il n'est pas rare que les Anges tiennent dans leurs mains, comme à l'extérieur de N.-D. de Reims, les instruments de la Passion. Ils apparurent ainsi à Ste Lidwine. Ils jouent aussi de divers instruments de musique, symboles de la louange éternelle qu'ils chantent dans les Cieux. Au jugement dernier, ils sonnent de la trompette (1).

L'Ange gardien tient un enfant par la main et lui montre le Ciel. A côté un serpent.

S. Michel en guerrier cuirassé, tient sous son pied le dragon enchaîné et le perce de sa lance, ou il brandit une épée flamboyante. A la main une balance. Au jugement dernier, il pèse sur un plateau, le diable sur l'autre (2). S. Gabriel tient un sceptre, en royal ambassadeur près de la Vierge, ou un miroir, parce qu'il connaît les secrets divins. Une étoile au front. S. Raphaël a dans ses mains le poisson de Tobie (3).

Depuis la Renaissance, on peint des anges bien fades. Ne pourrait-on pas continuer à les représenter sans qu'il soit possible de leur assigner un sexe, mais pourtant avec une physionomie noblement dessinée?

Ancien Testament. Le livre de la Loi ancienne est ordinairement arrondi au sommet, comme les Tables de la Loi ; le livre de la Loi Nouvelle est carré. Les saints de

---

(1) En traitant des évangélistes, nous parlerons du tétramorphe.

(2) L'Écriture dit : « *Tu as été pesé et trouvé trop léger.* » Homère et Milton font aussi peser les destinées des hommes dans une balance.

(3) Uriel tient une épée. Les anges des Apocryphes portent, Jehudiel, une couronne; Barachiel, des fleurs, etc.

l'Ancien Testament portent plutôt le volumen, et ceux du Nouveau, le livre. Les images de l'Ancienne Loi sont le plus souvent du côté du nord dans les églises romanes et gothiques, et celles de la Loi de Grâce, au midi (1). Les Grecs ont fait une large part, en iconographie religieuse, aux saints d'avant Jésus-Christ; assez rarement les Latins les représentent isolés et avec les signes iconographiques de la sainteté.

Abraham, avec son fils, le couteau du sacrifice, le bélier.

Isaac, portant des morceaux de bois.

Jacob, avec l'échelle mystérieuse.

Moïse est facilement reconnaissable avec les Tables de la Loi, et deux rayons de lumière jaillissant de son front. On le voit souvent aux catacombes toucher de sa verge le rocher d'où sortit la source miraculeuse. Tient le buisson ardent, le serpent d'airain.

Aaron est revêtu des ornements du pontificat; l'éphod, le rational, etc. Il tient la verge fleurie.

Melchisédech avec ses pains.

David, en roi, tient la harpe. Tête de Goliath.

Salomon trône, juge les deux femmes; à côté de lui un berceau.

Les prophètes se distinguent d'ordinaire par le phylactère ou la banderolle portant quelque passage de leurs prophéties. On les réunit quelquefois comme les douze apôtres, et on rapproche les quatre grands prophètes des évangélistes et des quatre premiers docteurs.

Isaïe; charbon dans une cuiller qui rappelle comment ses lèvres furent purifiées; scie, instrument de son martyre;

(1) Ire partie, p. 412.

il tient l'enfant Jésus ; il a une couronne d'olivier (1). Placé en Grèce entre la nuit et l'aurore.

Jérémie, tient un vase de feu ; à ses pieds, un vase brisé, baguette et au bout un œil ouvert. Lapidé.

Ezéchiel, dévore le livre. Les chérubins au-dessus des quatre roues. Ecartelé par des chevaux.

Daniel, les mains jointes ou levées au ciel ; un ou plusieurs lions. Sujet fréquent aux catacombes.

Osée, idole renversée ; *Joel*, le soleil et la lune ; *Amos*, houlette et mouton, ville en feu ; *Baruch*, un rouleau ; *Abdias*, un pain et un vase ; *Jonas*, jeté à la mer, à la gueule d'un poisson, et aussi couché sous un arbre en berceau : très commun aux catacombes ; *Michée*, à la main une corne ; *Nahum*, un rouleau ; *Habacuc*, une montagne boisée, enlevé par un ange ; *Sophonie*, un rouleau ; *Aggée*, un rouleau (2). *Zacharie*, une pierre avec sept yeux ; *Malachie*, un globe en feu (3).

---

(1) Voici un curieux passage de la vie de S. Sévère, évêque de Naples, au V[e] siècle, *apud Boll.* :

« *Aliam (eccl.) in civitate mirificæ operationis in cujus absida depinxit ex musivo Salvatorem cum duodecim apostolis sedentibus ; habentes subtus quatuor prophetas, distinctos pretiosis marmorum metallis. Esaias cum olivæ coronâ nativitatem Christi et perpetuam virginitatem D. G. Mariæ designare voluit dicendo : fiat pax. Heremias per uvarum offertionem virtutem Christi et gloriam passionis et resurrectionis præfigurat cum dicitur : in virtute tuâ. Daniel spicas gerens Domini annuntiat secundum adventum in quo omnes boni et mali colliguntur ad judicium ; propterea dictum est : et abundantia. Ezechiel proferens manibus rosas et lilia, fidelibus regnum cœlorum denuntiat, undè scriptum est : in turribus tuis. Etenim in rosis sanguis martyrum figuratur et in liliis perseverantia confessionis exprimitur.* »

(2) Je ne distingue pas son attribut au *Catalogus Sanctorum*, Lyon, 1534.

(3) Il y a ici treize petits prophètes. Ils sont au canon de l'Écri-

Il n'est pas nécessaire de mentionner beaucoup d'autres grandes figures bibliques trop connues pour que leur représentation soit obscure.

S. Jean-Baptiste va nous servir de transition de l'Ancien au Nouveau Testament :

Le précurseur montre l'agneau : « *Ecce agnus Dei* ; » porte une longue croix où ces paroles sont écrites sur une banderolle flottante ; tient l'agneau sur ses bras ou sur un livre, ou le présente à Jésus enfant dans la Sainte-Famille. Déjà nous l'avons vu aux icônes de la Visitation et du Baptême de Jésus-Christ. Il administra le baptême par immersion et non avec une coquille ou avec la main : le mot *ascendens de aquâ* le prouve assez. On lui a donné à tort un air sauvage, une chevelure hérissée, un vêtement de peau de chameau, parce que son vêtement était en poil de chameau et qu'il menait une vie austère. A l'église Saint-Jean-Baptiste de Chaumont, plusieurs anciens tableaux montrent combien les peintres ont dépassé les limites des convenances dans les scènes de la *Rédargution* et du Festin où l'on apporte sur le plat le chef du martyr. On a souvent mis le Précurseur comme la Sainte-Vierge, en pose de suppliant au jugement dernier : pourtant la théologie enseigne qu'alors le temps de la prière et de l'intercession sera passé.

Les Apôtres. Le collége des apôtres représenté dès les premiers siècles sous la figure de douze agneaux, le fut aussi sous celle de douze hommes, mais sans attributs caractéristiques. S. Pierre et S. Paul se distinguent depuis la période romane l'un par le glaive, l'autre par les clefs.

---

ture dressé par le concile de Trente ; mais Baruch est réuni à Jérémie, dont il fut le compagnon d'exil.

Vers le XIVe siècle, leur physionomie se fixe pour ainsi dire : S. Pierre plus âgé et d'une taille moins élevée que S. Paul est chauve et il a une touffe de cheveux sur le front; S. Paul se distingue par le type juif plus prononcé : il a le « *nasus pulchre inflexus idemque longior* » que lui donne Nicéphore Callixte (1). A la même époque, les autres apôtres prennent leur attribut, l'instrument de leur martyre.

On leur donne aussi une banderolle portant un des douze articles du symbole qu'ils ont composé d'après une tradition (2). Toutefois cette image des douze apôtres n'est pas sans difficultés pour l'archéologue, parce que S. Matthias, S. Paul, S. Marc, S. Luc et S. Barnabé se mêlent souvent aux douze élus par Jésus-Christ : Pierre, Jacques fils de Zébédée, dit le Majeur ou de Compostelle, Jean, frère de Jacques, André, Philippe, Barthélemi, Matthieu, Thomas, Jacques, fils d'Alphée ou le Mineur, Jude ou Thaddée, son frère, Simon le Chananéen et Judas Iscariote. Quoique l'on ait une lettre de S. Jude au Nouveau Testament, c'est lui qui le plus souvent fait place à S. Paul. Voici du reste les attributs ordinaires :

S. Pierre; les clefs : « *Tibi dabo claves regni cœlorum.* » Deux clefs, pour signifier le pouvoir d'absoudre et d'ex-

---

(1) *Hist. eccl.* L. II, c. 37. On peut voir aussi Didron *Guide de la peinture*, p. 301 ; le *Bullarium magnum*, T. I, et les Boll. T. V, *junii* : *Analecta de SS. Petro et Paulo*, avec les gravures. Les images modernes ne s'accordent pas avec Nicéphore pour l'ensemble du signalement. Les anciennes supposent S. Paul plus petit que S. Pierre et chauve. Nous les croyons plus vraies. Lucien, dans le *Philop.*, se rit du galiléen au nez aquilin, au front chauve, qui s'élevant au troisième ciel y apprit de très belles choses.

(2) Un bel exemple, aux stalles conservées dans la cathédrale de Lausanne.

communier, ou les deux puissances réunies dans la papauté; il y a des exemples de trois clefs, sur des monuments relatifs à l'institution de l'empire et à sa translation aux Allemands par Jean XII (1). Croix renversée : S. Pierre par respect pour son divin maître ayant voulu être crucifié la tête en bas. Coq de la Passion.

S. Paul; le glaive : il était citoyen romain. Livre. *S. Barnabé*, son compagnon; des pierres; une fournaise.

S. André; croix en sautoir.

S. Jean; imberbe; calice avec ou sans serpent : il est le plus admirable des évangélistes sur l'Eucharistie. Le calice sans le serpent peut rappeler ce fait mieux que les paroles de Jésus-Christ : « *Potestis bibere calicem*, etc., car elles s'adressaient à Jacques, son frère, qui n'a pas le calice, aussi bien qu'à lui. Lorsque du calice on voit s'élancer un ou plusieurs serpents ou un dragon, l'image fait sans doute allusion à une vieille légende, recueillie par la *Légende dorée* et par Pierre *de Natalibus*, suivant laquelle l'apôtre but impunément du poison à Éphèse. Un tonneau : c'est le supplice enduré devant la porte latine. L'aigle, voir aux évangélistes.

S. Jacques le mineur, évêque de Jérusalem ; la massue ou le bâton du foulon qui l'assomma.

S. Jacques le majeur; avec le glaive : « *Occidit autem Jacobum fratrem Johannis gladio* », disent les *Actes*. En pé-

---

(1) Cette coïncidence fait penser à M. l'abbé Gerbet que la troisième clef pourrait signifier le pouvoir de coordonner les choses temporelles aux spirituelles. *Esquisse de Rome chrét.* T. I, p. 406. Parfois une clef seulement, aux XVe et XVIe siècles. Est-ce une réaction contre les idées ultramontaines? Le pouvoir temporel peut cependant ne s'entendre que de la puissance exercée par le Pape sur les États de l'Église.

lerin ; avec le large chapeau, la besace, le long bâton et la gourde, les coquilles, le chapelet : allusion au pélerinage de Compostelle, le plus célèbre après ceux de Jérusalem et de Rome. Apparitions du Saint en pélerin dans la *Légende dorée.*

S. Thomas; glaive de son martyre; pierre taillée, édifice qu'il éleva. « *Multas ecclesias fabricavit.* » Voyez les légendes de son voyage dans l'Inde. Equerre : même explication.

S. Philippe; croix et pierres de son martyre.

S. Matthieu; la pique de son martyre.

S. Barthélemy; couteau de son écorchement; sa peau sur son bras ou sur un bâton et lié à un chevalet; quelquefois, croix. Richement vêtu, si on traduit Jacques de Varazzes

S. Simon; une scie.

S. Jude; ou massue, ou livre.

S. Matthias; hache ou glaive.

S. Pierre et S. Paul sont très souvent représentés ensemble, et l'on a coutume de donner alors à S. Paul la place honorable, c'est-à-dire que l'on met S. Pierre à sa gauche. Mucantius en a recueilli les raisons dans son traité *de Imag. Petri et Pauli*, inséré par les Bollandistes au tome V de juin. Paul était de la tribu de Benjamin dont le nom signifie le *fils de la droite*, il était le dernier des apôtres par la *naissance*, et il fut favorisé de grâces spéciales. La droite marque la vie céleste, et S. Paul fut élevé au troisième ciel; à Pierre on attribue la vie active symbolisée par la gauche. S. Paul fut l'apôtre des Gentils, et S. Pierre fut surtout l'apôtre des Juifs; or la synagogue fut réprouvée

et les Gentils passèrent à la droite (1). L'humilité de Pierre placé à gauche est un exemple pour ses successeurs. Enfin il y a égalité sous le rapport de la vocation et dans le martyre :

« *Seu dextra levaque sedent, par gloria utrique,*
Par honor et laus est, stat bene quisque loco. »

Matthieu Pâris ajoute que l'on a voulu exalter de préférence à la primauté de S. Pierre la foi de S. Paul, qui crut sans avoir vu Notre-Seigneur (2). Enfin Bellarmin, le grave théologien, observe que l'Église, dans l'honneur qu'elle rend aux saints, ne regarde pas tant « *gradum honoris... quam utilitatis.* » Or, « *plus ipse Paulus videtur Ecclesiæ profuisse quam Petrus* (3). »

Quant à la valeur dogmatique attribuée à cet icône par les Protestants, les théologiens en ont fait justice depuis longtemps (4).

---

(1) Ces raisons sont d'Innocent III, de S. Thomas *in ep. ad Gal.*, et de Durand.

(2) *Chron.* 1237.

(3) *De Rom. Pontif.* lib. 1, c. 27.

(4) Barbosa, *De off.* et *pot. epis.* P. II, c. 8. — Dans l'espoir d'éclaircir une question qui a été fort embrouillée, je ne crains pas de résumer la controverse au point de vue archéologique :

Il est certain d'abord que l'on n'a pas donné constamment la même position aux images des SS. apôtres Pierre et Paul : ou S. Paul est à droite de S. Pierre et à gauche du spectateur, ou bien il est à droite du spectateur et par conséquent à gauche de S. Pierre. La première disposition se voit sur les bulles de plomb des papes, ainsi que l'on peut s'en convaincre en ouvrant les traités de diplomatique, par exemple les *Eléments de paléographie* de M. de Vailly, planche V du tome deuxième. Le même fait se reproduit dans des monuments plus anciens, peintures murales, verres et mosaïques. Qu'il me suffise de citer la mosaïque figurée par Ciampini, à la 13ᵉ

LES ÉVANGÉLISTES. Dès la plus haute antiquité, les évangélistes sont figurés par les quatre fleuves du paradis terrestre. On attribue même chaque fleuve à l'un des évangélistes : « *Per* Geon *qui dicitur* terrenus, *significatur* Matthæus, *qui terrena acta de Christo narravit. Per* Tigrim *qui* velocitas, *interpretatur* Marcus, *qui cursim acta Domini exposuit. Per* Euphraten, *qui* fertilitas, *interpretatur* Lucas; *et per* Phison *qui* insufflatio, *potest dici* Joannes, *qui excellentiùs afflatus Spiritu sancto de Domini divinitate atti-*

---

planche de son livre *De sacris ædificiis*, où S. Paul est à la droite de J. C. et S. Pierre à la gauche. L'autre disposition existe aussi dans des monuments de divers âges. Molanus la signale dans une peinture du temps de Constantin et dans les monnaies romaines, (*Hist. sacr. imag.* lib. 3, c. 24.) et elle se montre, mais rarement, dans nos églises. Voilà le fait.

Maintenant la place ordinaire de S. Paul, à droite de S. Pierre, est-elle la place honorable? Quatre opinions se présentent. L'une est celle de Pierre Damien, exposée dans l'opuscule qu'il écrivit sur cette question, et de François Mucantius qui composa un traité sur le même sujet : ils se prononcent pour l'affirmative. L'autre est celle de D. Mabillon, *De re diplomatica*, lib. II, c. 14; selon le docte bénédictin, tout dépend de l'intention de l'artiste. S'il a voulu que le spectateur jugeât de la dignité des apôtres par leur position relativement à lui, S. Pierre occupe la place honorable à gauche de S. Paul, puisqu'il est à la droite du spectateur. Si, au contraire, l'artiste n'a pas pensé au spectateur, il a dû, pour donner à S. Pierre la première place, le mettre à droite de S. Paul. De cette sorte la difficulté disparaît souvent, ou plutôt le problème est souvent insoluble, parce qu'il est impossible de connaître l'intention de l'imagier. Le troisième sentiment est celui des auteurs qui pensent que la place la plus digne fut tantôt à droite, et tantôt à gauche. On peut voir les élucubrations de Jean Lucius à cet égard, dans le tome 7ᵉ des *Acta Sanctorum Maii*, 28ᵉ dissertation. Les Bollandistes fournissent encore des renseignements aux tomes 6ᵉ et 7ᵉ de juin, *Analecta de SS. Petro et Paulo*. Macer (*Hierolexicon*, verbo *Bulla*.) pense aussi que les idées ont varié sur le côté le plus digne. Enfin Baronius, à l'année 325 num. 57 et 59, dit que la gauche est plus digne que la droite : *quod apud Romanos in sacris potior locus semper sinister sit habitus, dexter verò posterior;* il invoque aussi la bénédiction de Jacob à Ephraïm et à Ma-

chez les Latins. Du reste cette distinction des docteurs entre les Pères et les écrivains ecclésiastiques ne paraît pas remonter au-delà du XIIIe siècle.

S. Ambroise. Une ruche qui rappelle le songe de sa mère. Un fouet, symbole de la liberté et de la force de sa parole qui contint Théodose, flagella et chassa l'arianisme.

S. Jérôme. Pénitent, décharné, agenouillé devant une croix et une tête de mort, et se frappant la poitrine d'un caillou. Une trompette dans les nuages. (Le Dominiquin, avant de peindre sa *Communion*, a dû méditer l'admirable lettre à Eustochie : «*O quoties ego ipse in eremo constitutus.*») Travaillant sur la Bible : il raconte comment l'étude incessante du jour et de la nuit a éteint sa vue. Au XVe siècle et depuis, on lui donne une chandelle et des lunettes. Il a le bonnet de docteur et l'habit rouge des cardinaux. Ce dernier insigne nous reporte à S. Grégoire VII et même à Innocent III. L'anachronisme est motivé par les fonctions de secrétaire et de conseiller que S. Jérôme a remplies près du pape Damase. Un lion ; soit à cause de sa retraite dans la solitude ; soit à cause du lion qu'il guérit et apprivoisa, selon le récit de Jacques de Varazzes ; soit même, suivant quelques modernes, pour marquer la force qu'il déploya contre [redacted]

ration divine et d'un miracle rapporté par un auteur contemporain, mais anonyme (1).

On compte ensuite au nombre des docteurs, du moins chez les Latins :

S. Hilaire. Des serpents et le pieu au-delà duquel il leur défendit de passer. Voir ses biographes. Invoqué au diocèse de Langres pour la guérison des plaies, des maux d'yeux.

S. Léon-le-Grand. La scène d'Attila. Tenant à la main une église : il sauva ou releva de leurs ruines beaucoup de monuments de Rome. Sur une mule et bénissant.

S. Isidore d'Espagne. Ne pas le confondre avec un autre saint agriculteur, de même nom et du même pays. Entouré de moines, de prêtres, pour montrer son immense influence comme docteur.

S. Anselme. Un vaisseau dans ses mains. Serait-ce à cause de ses voyages entrepris par dévoûment pour son église et malgré le roi d'Angleterre? Ecrivant entouré d'anges. En moine du Bec. En archevêque de Cantorbéry avec le pallium.

S. Bernard. En abbé et fondateur d'ordre. Instruments le la Passion; fixant amoureusement ses regards sur la roix. Près de lui un chien roux et blanc : rêve de sa mère. ses pieds trois crosses; il refusa trois évêchés. On a son rtrait : il était très amaigri par la pénitence. Il avait la u très fine et les joues légèrement colorées. Il était blond 'une taille plus qu'ordinaire.

. *Thomas d'Aquin.* En dominicain ou en archevêque. alice et l'hostie : il composa l'office du S. Sacrement.

---

ollandistes au 12 mars; ch. 5.

Rayonnant, et recevant l'inspiration de la colombe céleste. Devant un crucifix, avec la légende : « *Bene scripsisti de me, Thomas.* » Lire son histoire.

S. Bonaventure. Les insignes cardinalices. En extase. Deux séraphins : il est surnommé le *Docteur séraphique* et il le méritait par sa vie et ses ouvrages. Le nom de Jésus dans une couronne lumineuse, avec les mots *Soli Deo honor et gloria.* La croix, dont il composa l'office.

§ VI.

SUITE DES IMAGES DES SAINTS (1).

S. Abdon, martyr, 30 juil. En guerrier. Le peuple des campagnes l'invoque contre les orages et surtout contre la grêle.

S. Adrien, martyr, 8 sept. Une enclume ; pieds et mains coupés ; quelquefois en chevalier.

Ste Agathe, vierge et martyre, 5 fév. Une couronne de fleurs ; mamelles déchirées avec des tenailles ; enlevée par les anges.

Ste Agnès, vierge et martyre, 21 janv. Riches vêtements ; un livre, un glaive, la flamme d'un bûcher, à ses pieds un agneau. « Les parents d'Agnès priant à son tombeau virent leur fille au milieu du chœur des vierges, et à côté d'elle un agneau d'une blancheur éclatante. » S. Ambr.

S. Alexis, confesseur, 17 juil. En mendiant, couché

---

(1) On a suivi l'ordre alphabétique ; mais on a distingué les Saints du calendrier romain, dont on fait universellement l'office. Les autres sont placés à la suite, également selon l'ordre alphabétique.

sous un escalier dans la maison paternelle. Escalier à côté de lui.

S. André Corsini, évêque et confesseur, 4 fév. Disant la messe ; à ses pieds un loup et un agneau, allusion au songe de sa mère.

S. André Avellino, confesseur, 10 nov. On le voit priant dans le ciel pour Naples dont il est le patron.

Ste Anne, mère de la Ste Vierge, 26 juil. Presque toujours représentée soutenant d'une main un livre sur lequel la Ste Vierge fait sa lecture ; on la voit même quelquefois s'aidant d'une touche. Elle figure ordinairement dans la Sainte Famille. Les peintres ont tort de représenter Ste Anne et S. Joachim dans de riches appartements. Le texte de l'Évangile apocryphe de S. Jacques ne prouve rien (1) ; il est d'ailleurs contredit par ce que l'Écriture et la tradition nous rapportent de la pauvreté de la Ste Vierge. Une opinion improbable prétend aussi que Ste Anne s'est mariée trois fois et qu'elle est la mère des trois Marie (2). Il est mieux de croire avec l'Église qu'elle ne fut mariée qu'à S. Joachim. Icône très commun aux XVIe et XVIIe siècles : Ste Anne tient sur ses genoux la Ste Vierge portant l'Enfant-Jésus qui lui même porte le monde.

---

(1) « *In historiis duodecim tribuum Israël erat Joachim dives valdè, et offerebat ipsi Deo dupla munera.* » Proto-év. de S. Jacq. vers. de Guil. Postel dans le recueil de Fabrici.

(2) *Anna tribus nupsit, Joachim, Cleophæ Salomæque*
Ex quibus ipsa viris peperit tres Anna Marias,
Quas duxere Joseph, Alphæus, Zebedæusque.
Prima Jesum; Jacobum, Joseph cum Simone, Judam
Altera dat; *Jacobum dat tertia, datque Joannem.*

Ces vers sont cités par Gerson, *serm. de Nat. B. N. V.* et encore par Fabrici, note au faux-Évangile *de Nativitate Mariæ.*

S. Antoine, abbé, 17 janvier. Icône très populaire : vieillard vénérable avec une longue barbe, vêtu de l'habit monastique : portant un livre, un bâton terminé en thau, une clochette ; à ses pieds un cochon, et du feu allumé ; sur son bras la figure du thau. Le livre ; quoique ignorant il avait une science merveilleuse des Écritures ; il dicta plusieurs lettres remarquables que S. Jérôme appelle : *Epistolas apostolici sensûs atque sermonis*. Le bâton : les solitaires quand ils se retiraient du monde emportaient un bâton. Dans la règle de S. Pacôme, le bâton est nommé comme partie nécessaire du mobilier d'un moine : Emblême de la pauvreté, de l'humilité, de l'espérance. La clochette. Quand les fidèles allaient visiter les sanctuaires du saint, ils en rapportaient de petites clochettes qu'ils mettaient au cou des animaux domestiques ; aussi dans certains icônes la clochette est suspendue au cou du cochon. Au moyen-âge, les ermites portaient de ces cloches, et leur son invitait les fidèles à la prière. Le cochon. Croire que le saint homme engraissait un cochon pour se nourrir ensuite de sa chair, serait, dit Th. Raynaud, *cogitatio nimis pinguis et abjicienda*. C'est plutôt le symbole du démon, des tentations du saint, des hommes dont il a triomphé : les païens persécuteurs,

[redacted]

voués au service des boiteux, des aveugles, portaient une béquille sur leurs vêtements. *La tentation de S. Antoine*. Qui n'a vu ce dessin de Callot où une légion de monstres aux formes ridicules et fantastiques obsèdent le saint impassible. Ce tableau, que l'on croirait chargé par l'imagination de l'artiste, n'est que la traduction du récit de S. Athanase et de S. Jérôme, nous racontant les assauts que le démon livra au bienheureux solitaire. On met S. Antoine au dessus des portes des maisons, comme S. Roch, pour qu'il en protège les habitants (1).

S. Antoine de Padoue, confesseur, 13 juin. Portant l'enfant Jésus. Dans l'église de son nom à Padoue, on le voit montrant le cœur d'un avare dans la bourse de ce pécheur. Invoqué pour retrouver les objets perdus.

S. Antonin, archevêque de Florence, 10 mai. Une plume, un livre.

S. Apollinaire, évêque et martyr, 23 juil. A genoux, battu de verges.

Ste. Apollonie, vierge et martyre, 9 fév. Le bourreau lui arrache les dents avec des pinces.

Ste. Adélaïde, 16 déc. Impératrice, faisant l'aumône ou en prière.

S. Agnan, 17 nov. Évêque d'Orléans : arrêtant Attila.

S. Agricole, évêque et patron d'Avignon. Cigogne tuant des serpents.

S. Alban, martyr ; céphalophore.

S. Albert de Sicile, moine. Un lys et un livre.

Ste. Aldégonde, 30 janv. Abbesse de Maubeuge. Un ange. Visions.

---

(1) Voir, outre Molanus, le P. Raynaud, en son traité *Symbola Antoniana*.

S. Amand, év. de Trèves. Eglise, peut-être celle dont il fut chassé à Rome, et à la porte de laquelle il resta en toute humilité; dragon, peut-être symbole de l'idolâtrie qu'il détruisit dans de vastes régions.

S. Amâtre, évêq. d'Auxerre. Arbre chargé de têtes de loups, de cerfs, etc. *Voir* Baillet.

S. Andéol, mai. Sous-diacre, en Vivarais; tête fendue, sabre de bois, bâtons armés de clous.

S. Andoche et *S. Thyrse*, martyrs, 24 sept. Pierres attachées aux pieds, fournaise, glaive.

S. Arnould, év. de Metz, 18 juillet. Poisson tenant dans sa bouche l'anneau jeté par le Saint dans la Moselle. Ruche et vase. Loup, qui le conduisit dans la solitude.

S. Augustin de Cantorbéry, 26 mai. En archev. avec le pallium, ou en bénédictin. Prêchant.

S^te^. Barbe, vierge et martyre, 4 déc. A côté d'elle une tour, quelquefois percée de trois fenêtres, ou surmontée de trois créneaux. C'est la tour où son père l'enferma, ou bien la maison dans laquelle elle fit faire trois ouvertures en l'honneur de la Sainte-Trinité. *Voy.* la Légende dorée.

S. Benoît, abbé, 21 mars. Il tient la règle de son ordre, près de lui un corbeau et un vase, allusions au verre empoisonné qu'il brisa d'un signe de croix, et au corbeau que le Saint nourrissait.

S. Bernardin de Sienne, confesseur, 20 mai. Il tient le nom de Jésus entouré de rayons solaires. Il ne pouvait prononcer le nom de Jésus sans se sentir transporté d'amour, et souvent après ses sermons il montrait au peuple ce nom sacré écrit en lettres d'or sur un petit tableau (1). A ses

---

(1) Voyez ce que nous avons dit au nom de Jésus.

pieds trois mîtres : il refusa en effet les évêchés de Sienne, de Ferrare et d'Urbin.

Ste Birgitte, veuve, 8 oct. Elle prie à genoux devant un crucifix. Quelquefois visitée par la Ste Vierge ou un ange, sans doute à cause de ses révélations. Au-dessus de sa tête des flammes. Ne pas la confondre avec Ste Brigitte, vierge, à laquelle un ange présente un enfant ; derrière elle est une vache. Légende dorée.

S. Blaise, évêque et martyr, 3 fév. Médite dans la solitude où il a fui : sort sain et sauf d'un lac où il a été précipité : suspendu à un chevalet ; il est invoqué surtout pour les maladies des enfants.

S. Boniface, évêque et martyr, 5 juin. Il abat un arbre consacré aux idoles ; tient un livre coupé par un glaive, allusion à ses derniers moments : il fut surpris par les Barbares lorsqu'il était en prière, et on conserve à l'abbaye de Fulde un livre teint de son sang.

S. Bruno, confesseur, 6 oct. Il n'est personne qui ne connaisse les beaux tableaux de Lesueur. Ordinairement on voit le Saint méditant au milieu d'une sauvage solitude, devant une tête de mort.

Ste Bathilde, 30 janv. Insignes de reine de France et d'abbesse. Echelle mystérieuse.

S. Benezet, 14 avr. Berger, et patron des frères-pontifes au moyen-âge ; une pierre de taille ou un pont.

S. Bénigne, prêtre, apôtre de Dijon et de Langres, 1er nov. Traversé de deux lances ; crâne fendu ; pieds scellés dans une pierre. Le patois de Langres a fait de S. Benigne, *S. Broingt* : Benignus, Benin, Broingt.

S. Bernard de Menthon, archidiacre d'Aoste, au Xe siècle

et fondateur des hospitaliers du Saint-Bernard. Démon enchaîné. Hospice.

Ste *Blandine*, vierge et martyre ; taureau, gril.

Ste *Bologne*, vierge et martyre, patronne de Bologne au diocèse de Langres. Un tonneau garni de pointes de fer dans lequel elle fut enfermée et précipitée au flanc d'une montagne.

S. *Brice*, évêque de Tours. Un enfant au maillot, témoin de sa vertu. Des charbons. V. *Hist. de l'Eglise gallicane*, T. II, p. 8 et *Légende dorée*.

S. *Cajétan* ou Gaëtan de Thienne, confesseur, 7 août. A genoux devant un crucifix, écrit, tient une branche de lis.

S. *Calixte*, pape et martyr, 14 oct. Revêtu de la chape, sur sa tête la tiare : on le voit battu de verges.

S. *Camille de Lellis*, confesseur, 18 juil. En costume de son ordre ; dans un hôpital assistant les malades.

S. *Christophe*. Il y a un S. Christophe, martyr, 25 juil. Son nom, qui signifie porte-Christ, aura déterminé originairement à le représenter portant l'image de Notre-Seigneur. Du nom et de l'icône, on a fabriqué une légende qu'on peut lire en Jacques de Varazzes. Un géant de la terre de Chanaan voulut servir le plus puissant roi du monde. Il quitta le roi de Chanaan pour s'engager au service du diable, et le diable, pour passer au service du Christ dont la croix avait mis le diable en fuite. Sur l'avis d'un ermite, il se consacra à passer les voyageurs du bord d'un torrent à l'autre. Un jour, un enfant se présenta qui pesa sur les épaules du géant d'un poids étrange et lourd comme le monde : « Ne t'en étonne pas, Christophe, dit l'enfant ; car non seulement tu as eu sur les épaules le monde entier, mais encore celui qui a créé le monde ; car je suis le Christ. »

De là ce géant, traversant le torrent ; un arbre à la main ; sur ses épaules un enfant qui tient le globe symbolique, un ermite éclairant avec une lanterne. Molanus rapporte les explications qui font de cet icône un symbole du martyr ou simplement du chrétien. D'autres y voient l'humanité passant du paganisme au christianisme, et de cette vie laborieuse aux rives éternelles. L'image colossale de S. Christophe, à cause de ses proportions même, fut posée le plus souvent en dehors des monuments : Paris, Auxerre, Langres, et bien d'autres villes épiscopales avaient cet icône gigantesque au portail de leur cathédrale. La Révolution en a fait disparaître un grand nombre ; d'autres sont rentrés à l'intérieur des églises et ont été conservés. On l'a peint souvent à l'un des piliers de la nef. Je l'ai remarqué ainsi dans l'ancienne basilique de Saint-Clément à Rome. Cette exposition frappante de S. Christophe, surtout à l'extérieur des églises, fit supposer à quelques esprits faibles qu'il y avait une grâce extraordinaire attachée à un regard porté dévotement sur cette image. Et de là est née l'idée entachée de superstition et contenue dans ces inscriptions mises parfois aux pieds du Saint :

Christophori sancti speciem quicumque tuetur
Ista nempe die non morte malâ morietur...
Ou *Illo namque die nullo languore gravetur.*
Ou bien *Christophorum videas postea tutus eas.*

et d'autres semblables.

S. Canut, roi et martyr, 19 janvier. Avec les insignes de la royauté ; percé d'une flèche ou d'un poignard.

S. Casimir, confesseur, 4 mars. Une branche de lis, devant lui la Ste Vierge et l'Enfant-Jésus, pour lesquels il avait une tendre dévotion.

Ste Catherine, vierge et martyre, 25 novembre. Elle s'appuie sur une roue dentelée, ou tient un livre, et une roue brisée gît à ses pieds. Souvent elle porte une couronne. On la voit aussi quelquefois foulant aux pieds un vieillard couronné ; c'est son père dont elle eut à vaincre la résistance pour sauver sa foi (1).

Ste Catherine de Sienne, vierge, 30 avril. Stigmates aux pieds et aux mains, ou couronne d'épine sur la tête. Elle tient quelquefois un cœur dans sa main.

Ste Cécile, vierge et martyre, 22 novembre, patronne des musiciens. On la représente, depuis le XVIe siècle, jouant de quelque instrument de musique ; des anges l'accompagnent. Ste Cécile ne fut peut-être pas musicienne : les actes de son martyre disent qu'elle avait voué à Dieu sa virginité, et qu'à l'approche du jour de ses noces, tandis que les instruments faisaient entendre leur harmonie, elle chantait dans son cœur disant au Seigneur : *Fiat cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar*. Cela ne signifie point que Ste Cécile ait aimé et cultivé la musique. Au moyen-âge, on la représentait dans une chaudière d'huile bouillante.

S. Charles-Borromée, confesseur, 4 novembre. Visitant les pestiférés, suivi de son clergé.

Ste Christine, vierge et martyre, 24 juillet. Une meule, des flèches ; tient un ou plusieurs serpents, allusions à son martyre.

Ste Claire, vierge, 12 août. Elle porte le Saint-Sacrement dans une monstrance ou dans un ciboire, même

---

(1) Voir les Bollandistes, prologue à S. Georges. Ste Catherine est la patronne des filles.

dans sa main. On sait comment elle mit en fuite les Sarrazins.

SS. Côme et Damien, martyrs, 27 septembre. Ils portent de longues robes, tiennent chacun une fiole ou une boîte à médicaments ; l'un d'eux a dans la main un rouleau de papier. Ils étaient médecins.

Couronnés (Les quatre), martyrs, 8 novembre. On les frappe de fouets armés de boules de plomb. Debout, ils tiennent, l'un, une truelle ; l'autre, un équerre ; un troisième, un marteau ; tous quatre sont couronnés. Ils étaient sculpteurs, et ils refusèrent de fabriquer des idoles.

S. Cyprien, évêque et martyr, 16 septembre. Décapité.

S. *Charlemagne*, 28 juin. Il n'est pas au martyrologe romain, quoique son culte ait été autorisé en quelques églises. On le représente soit avec les insignes de l'empire, la cuirasse et l'épée, soit avec le costume dont les papes Adrien et Léon aimaient à le voir revêtu : la longue tunique, la chlamyde, le diadème, les chaussures ornées de pierres précieuses. Notker le Bègue a décrit ce costume, et Eginhart nous a laissé un signalement du grand homme. Ch. 7.

S. Denis, évêque et martyr, 9 octobre. Avec le costume d'évêque, presque toujours portant sa tête entre ses mains (1).

S. Didace, confesseur, 13 novembre. Guérissant un malade avec l'huile d'une lampe d'église. Une croix et un chapelet.

S. Dominique, confesseur, 4 août. Costume de dominicain : la tête rasée. Il reçoit le rosaire des mains de la

(1) Voir sa légende au bréviaire romain.

Ste Vierge. A côté de lui, un chien tenant dans sa gueule un flambeau, allusion à un songe de sa mère. Il est ordinairement accompagné de Ste Catherine de Sienne dans le tableau de l'institution du Rosaire.

Ste Dorothée, vierge et martyre, 6 février. Les instruments de son martyre. Elle tient une corbeille où l'on voit trois roses et trois pommes (1).

S. Didier, évêque de Langres et martyr, 22 mai. Céphalophore. Une charrue, à la main un bâton fleuri. *Voir* sa légende.

S. Edouard, confesseur, 13 octobre. Avec les insignes de la royauté, faisant l'aumône ou quelque autre œuvre de charité.

Ste Elisabeth de Hongrie, veuve, 19 novembre. Elle fait l'aumône à de pauvres estropiés : on la voit portant dans sa robe des fleurs qui, par un miracle, avaient remplacé des pains. Elle porte aussi trois couronnes, *ut significetur vitam sanctissimè transegisse in statu virginali, maritali et viduali* (2).

Ste Elisabeth de Portugal, veuve, 8 juillet. Mêmes attributs que la précédente, dont elle imita les vertus.

Ste Emérentienne, vierge et martyre, 23 janvier. Des pierres.

S. Etienne, diacre, 26 décembre. Lève les mains et les yeux vers le ciel que l'on voit ouvert. Des pierres à ses pieds. Il est toujours vêtu en diacre.

Ste Euphémie, vierge et martyre, 16 septembre. Entourée de bêtes féroces.

---

(1) Voir la Légende dorée, et les Bolland. 6 fév., *p.* 775.

(2) Molanus Lib. III, cap. 48.

S. Eustache et ses comp., martyrs, 20 septembre. En guerrier, à genoux devant un cerf qui porte un crucifix entre ses cornes (1). Quelquefois dans un taureau d'airain, avec sa famille.

S. Eloi, évêque de Noyon, 1[er] décembre. Tient un marteau. Enclume à ses pieds. Il est orfèvre et forgeron.

S. Elophe, archidiacre, céphalophore.

S. Eutrope, évêque de Saintes, 30 avril. Tête fendue par une hache.

S. Evre, évêque de Toul, 15 septembre. Invoqué contre la fièvre au diocèse de Langres.

SS. Fabien et Sébastien, martyrs, 20 janv. Le premier décapité. Au dessus de sa tête une colombe, qui vint se reposer sur lui avant son élection au souverain pontificat. S. Sébastien attaché à une colonne ou à un arbre, percé de flèches, ou tenant des flèches à la main.

S. Félix de Nole, prêtre et confesseur. 14 janv. En prison, ou assistant son évêque mourant; il tient une grappe de raisin ; près de lui une toile d'araignée (2).

S. Félix de Valois, confesseur, 20 nov. Une bourse et des chaînes. Un cerf portant la croix sur sa tête.

S. François d'Assise, confesseur, 4 oct. En extase, avec les stigmates; prêchant les animaux.

S. François de Borgia, confesseur, 10 oct. Couronne princière, tête de mort; il médite.

S. François de Paule, confesseur, 2 avril. Un crucifix et un chapelet. Son entrevue avec Louis XI mourant.

S. François-Xavier, confesseur, 2 déc. En surplis, une

---

(1) Brév. romain.

(2) Voyez le bréviaire romain et sa légende.

croix à la main, prêchant les infidèles. A l'heure de sa mort, couché sur une natte et regardant la Chine.

Ste *Françoise-Romaine*, veuve, 9 mars. Conduisant un âne chargé de bois et d'autres provisions. Un ange lui présente un livre, allusion à ses fréquentes extases.

Ste *Fare*, abbesse. Tient un épi. 7 décembre.

SS. *Ferréol et Ferjeux*, diacres, martyrs de Besançon : verges, langues coupées, pointes de fer aux pieds, aux mains, à la poitrine ; glaive. 16 juin.

S. *Ferréol*, évêque d'Uzès ; discipline et instruments de pénitence. 18 sept.

S. *Ferréol*, de Vienne, tribun et martyr ; chaînes. 18 sept.

S. *Fiacre*, ermite, jardinier. Bêche, cordeau, râteau, arrosoir. Un livre, symbole de la méditation qui sanctifiait son travail. 30 août.

S. *Firmin*. év. d'Amiens, décapité. Le même que S. Frémy. 25 sept.

S. *Front*, prêtre, missionnaire de Périgneux. Invoqué au diocèse de Langres pour la guérison des enfants. 25 oct.

S. *Georges*, martyr, 23 avril. Chevalier armé de toutes pièces, terrassant un dragon. Près de lui une jeune fille suppliante délivrée de la fureur du monstre. Quoiqu'en dise Jacques de Voragine, on peut croire avec Baronius, Molanus et les Bollandistes que cette représentation n'est qu'un symbole. Le dragon figure bien le démon. La jeune fille suppliante serait le symbole d'une ville ou d'une province implorant le secours d'un si grand martyr.

Ste *Gertrude*, vierge, 15 nov. Une couronne : elle était fille de Pépin de Landen. Un livre : elle savait toute la Bible par cœur. A terre des rats et des loirs : on donne

deux raisons à ce singulier attribut, l'une symbolique : il figurerait le démon ; et l'autre historique : il y avait à Nivelle en Brabant, dans la crypte de l'église de notre sainte, un puits dont l'eau avait la propriété de tuer les rats et les loirs quand on en aspersait avec foi l'entrée de leurs refuges. On lisait au bas d'une ancienne peinture :

Sub pedibus Divæ quid furva animalia noctis,
Tota quibus dormitur hiems, discurrere cernis?
Pestis agri est, quam Diva, suâ prece, culta repurgat.

SS. *Gervais et Protais*, martyrs, 19 juin. Fouets armés de plomb, chevalet.

S. *Gilles*, abbé, 1er sept. Dans une caverne, près de lui une biche, à ses pieds une flèche dont fut percée la compagne de sa solitude. *La Légende dorée* dit que c'est lui-même qui fut blessé. Quant à l'opinion qui prétend que Charles-Martel obtint par les prières de S. Gilles le pardon d'un péché énorme qu'il ne voulait pas confesser, elle est impie et signifie seulement, dit Molanus, que le roi obtint la grâce de confesser ce péché, démarche qui lui répugnait auparavant, ou bien que S. Gilles lui remît une pénitence considérable.

S. Grégoire, thaumaturge, évêque et confesseur, 17 nov. Chasse les démons.

S. Guillaume, abbé, 25 juin. Ce saint, qu'il ne faut pas confondre avec S. Guillaume de Maleval, son contemporain, est représenté nu-pieds, couvert d'assez pauvres vêtements, sous lesquels on voit des chaînes de fer.

S. Genès, martyr. Tient un violon, symbole de l'état qui précéda sa conversion. Manteau court. Invoqué contre la grêle. 26 août.

Ste *Geneviève*, vierge de Nanterre, patronne de Paris, 3

janv. En bergère, une houlette et un agneau, filant et lisant (1). Des clefs, deux cierges qui s'allumèrent d'eux-mêmes, démon enchaîné. Le miracle des ardents.

S. Gengoulph, du dioc. de Langres. En guerrier. En chasseur : faucon, cor de chasse. Sa femme tenant un poignard. Invoqué contre les maladies cutanées. Plusieurs prennent le faucon pour une colombe, symbole de la fidélité conjugale gardée par le saint époux et violée par l'épouse. 11 mai.

S. Guillaume, duc d'Aquitaine; en guerrier, en chasseur, faucon au poing ; en solitaire, instruments de pénitence.

S[te] *Hedwige*, veuve, 17 oct. Soignant les pauvres et les malades, corbeille de fleurs, insignes de la royauté et des grandeurs du monde méprisées.

S. *Henri*, empereur, 15 juil. Le sceptre, la couronne, le globe surmonté d'une croix. Un lys : quoique marié, il garda la chasteté. Il tient une petite église. Le bréviaire romain nous donne la raison de ce dernier attribut : « *Adepto enim imperio... Ecclesias ab infidelibus destructas magnificentiùs reparavit, plurimisque largitionibus et prædiis locupletavit.* »

S. Hippolyte, martyr, 13 août. Traîné par des chevaux indomptés. Un casque, une lance.

S. *Hyacinthe*, confesseur, 16 août. Un lys, un rosaire.

(1) Cet icône réprouvé par ceux qui la croient fille du seigneur de Nanterre. S. Germain aurait-il dit à une bergère : « Geneuiefve, vous porteres ce denier en mémoire de Iesucrist vostre espoux ; et ne souffrez entour vous autre aornement ne d'or ne d'argent ne pierres précieuses. » *Vie de ma dame saincte Geneuiefve*. — S[te] Geneviève de Brabant, inscrite en quelques martyrologes, est une sainte fabuleuse.

Ste *Hélène*, tient l'image grande ou petite de la vraie croix. 18 août.

S. *Honorat*, abbé de Lérins. Un dragon.

S. *Honoré*, év. d'Amiens. Une pelle et des pains. 16 mai.

S. *Hubert*, évêque. En guerrier, en chasseur, agenouillé devant le cerf entre les bois duquel rayonne une croix. Parfois une mître suspendue sur sa tête. Invoqué par les chasseurs, et contre l'hydrophobie des hommes et des animaux. Le jour de sa fête, en plusieurs paroisses, on bénit du pain pour porter en voyage, et de l'avoine pour les animaux. 3 nov.

S. *Ignace*, évêque et martyr, 1er fév. Des lions. Quelquefois il tient dans sa main son cœur où le monogramme IHS est inscrit en lettres d'or. La Légende dorée nous donne la raison de cet attribut; et si l'on ne voulait pas admettre ce récit, le surnom de *Théophore* que prenait S. Ignace lui-même, en expliquerait suffisamment la présence.

S. Ignace, confesseur, 31 juil. A genoux, en extase, disant la sainte messe : du crucifix placé sur l'autel jaillit une lumière céleste qui se reflète sur son visage. Son cœur enflammé.

SS. Innocents, martyrs, 28 déc. On peint ordinairement leur massacre d'une manière plus ou moins dramatique.

S. Irénée, év. de Lyon et martyr. Immolé au pied de l'autel. 28 juin.

S. Janvier et ses Comp., martyrs, 19 sept. Une palme, un livre. Décapité. Il était de Naples. On lui attribue le pouvoir de préserver cette ville, par ses prières, des éruptions du Vésuve : quelques peintures font allusion à cette croyance.

S. Jean de la Croix, confesseur, 24 nov. En extase, près de lui un lys et des livres, allusion à ses œuvres mys-

tiques. Jésus chargé de sa croix et la Ste Vierge lui apparaissent.

S. Jean de Dieu, confesseur, 8 mars. Tient un crucifix, porte une couronne d'épines. Recueillant les aumônes.

S. Jean de Gualbert, abbé, 12 juil. A cheval et armé, devant lui un homme à genoux. Prosterné aux pieds d'un crucifix qui semble incliner la tête. Voir sa légende au bréviaire romain.

S. Jean de Matha, confesseur, 8 fév. Entouré de captifs : tient un chaîne. Voir sa légende au bréviaire.

S^te. Jeanne Françoise de Chantal, veuve, 21 août. Elle tient une croix et un cœur où est gravé le nom de Jésus. Le bréviaire romain dit en effet qu'après la mort de son mari, « *ne à proposito castimoniæ observandæ in posterùm dimoveretur, illius voto innovato, sanctissimum Jesu-Christi nomen candenti ferro pectori insculpsit.* »

S. Joachim, époux de Ste Anne, confesseur, le dimanche dans l'oct. de l'Assomption. Figure dans la *sainte famille*, conduit avec Ste Anne la Ste Vierge au temple. Voir *Ste Anne*.

S. Joseph, époux de la Ste Vierge, 19 mars. Sa fête n'ayant été établie chez les Latins que vers le XVe siècle (1),

(1) On trouve cependant le nom de S. Joseph dans les martyrologes latins dès le IXe siècle, et dans les siècles qui précédèrent le XVe, il était déjà honoré d'un culte particulier par certains ordres religieux. Les Carmes avaient rapporté son culte d'Orient, au temps des croisades. A la fin du XIVe siècle les Franciscains célébraient aussi sa fête. Le fameux Gerson fit les plus grands efforts pour obtenir l'établissement universel de son culte. Il composa même un office du Saint, et un poème où il raconte sa vie. Mais ce ne fut que sous le pape Sixte IV que sa fête fut établie à Rome. Encore les bréviaires romains de son pontificat n'ont-ils qu'un office simple pour cette fête. Ceux d'Innocent VIII qui lui succéda le renferment avec le rite double.

on trouve peu d'anciennes images qui le représentent isolément et avec des attributs particuliers.

Depuis elles sont devenues très nombreuses. Si plusieurs sont conformes à ce que nous apprennent l'Écriture et la tradition, beaucoup sont très répréhensibles, et méritent à plusieurs égards une sévère critique.

Et d'abord, pour ce qui est de l'âge de S. Joseph, on le représente ordinairement beaucoup trop vieux. Quoiqu'en aient dit quelques historiens récents, nous regardons comme sans fondement l'opinion qui prétend que S. Joseph, alors qu'il épousa la Ste Vierge, était déjà très âgé, et même qu'il avait eu plusieurs enfants d'une première femme (1).

Gardien fidèle de la virginité de Marie, S. Joseph devait sauver devant les hommes l'honneur de la Vierge-Mère, et la connaissance du mystère de l'Incarnation devait être dérobée au démon, jusqu'au jour que Dieu avait fixé pour révéler son Fils au monde. C'est le sentiment des Pères. D'ailleurs un vieillard décrépit eût-il pu nourrir de son travail la Sainte-Famille, et la protéger suffisamment, dans la fuite en Égypte par exemple? Pourquoi donc ne pas représenter l'époux de Marie comme un homme dans la force de l'âge?

Quant aux Orientaux, on ne sait pas en quel temps ils commencèrent de célébrer la fête de S. Joseph ; mais on a tout lieu de croire que son culte chez eux est fort ancien.

(1) La source primitive de cette erreur est un texte de S. Epiphane (Edit. Petav. t. I, pp. 1039, 1040) : « *Josephus illius vir appellatus est, quòd eam senex duxisset, anno ætatis plùs nimis LXXX, cùm jam liberos sex è priori conjuge sustulisset.* » Les critiques croient que ce texte est tiré de livres apocryphes. On retrouve en effet cette fable dans la légende de Joseph le Charpentier découverte au XVIe siècle par Isidore de Isolaris dans un manuscrit arabe. Voyez encore Fabricius, tome 2 : *Codicis pseudepigraphi veteris Testamenti volumen alterum*. Hamburg, 1741, p. 313.

S. Joseph exerçait le métier de charpentier. Le mot de *faber* dont se sert l'Évangile indique seulement, il est vrai, qu'il employait le marteau ; mais l'antiquité a généralement admis cette opinion, et S. Justin le martyr dit expressément que Jésus faisait des jougs et des charrues. On donne donc pour attribut à S. Joseph une règle, une hache ou quelque autre instrument de son métier.

S. Joseph porte aussi une branche de lys. C'est le symbole de la chasteté, l'une de ses plus éminentes vertus.

Il est très convenable de représenter S. Joseph conduisant Jésus par la main. Son plus beau titre de gloire est d'avoir servi de père et de guide à l'Enfant-Dieu. Ensuite cela exprime à merveille les paroles de l'Évangile : « *Et erat subditus illis.* » Les autres sujets les plus communs sont l'apparition de l'ange à S. Joseph pour lui révéler le mystère qui s'est accompli en Marie, la fuite en Égypte, S. Joseph portant dans ses bras l'Enfant-Jésus, la mort du saint Patriarche entre les bras de Jésus et de Marie. Quoique d'après l'opinion commune il soit mort avant même que le Sauveur commençât sa vie publique, la légende dit que Jésus-Christ lui donna la sainte Hostie en viatique.

S[te] Julienne de Falconieri, vierge, 19 juin. Un livre, une couronne d'épines, sur son cœur la forme d'une hostie. Voir sa légende au bréviaire romain.

S[te] Jeanne de Valois, femme de Louis XII. Couronne aux pieds. En religieuse. Un calice. Un ange lui met un anneau au doigt. 4 février.

SS[tes] Juste et Rufine, potières à Séville. Cruches, gargoulettes ou alcarazzas : elles en vendaient, mais refusèrent d'en donner à des femmes idolâtres qui voulaient s'en servir pour le culte de Vénus. Martyres. 20 juillet.

Saints Jumeaux, Speusippe, Mélasippe, Eleosippe, mar-

tyrs de Langres. 19 janv. Dans une fournaise. Ce point de leur histoire a sans doute fait prendre leurs ossements pour ceux des trois enfants de la fournaise de Babylone que l'on croyait posséder à Langres et qui avaient un tombeau très vénéré à la cathédrale de Saint-Mammès. D'après une ancienne et fabuleuse légende, Zénon, roi de Perse, après avoir été secouru par des Lingons, leur aurait donné ces reliques, afin de chasser les démons qui avaient envahi Langres en l'absence de ces guerriers. Aussi on lisait sur la tombe :

In hoc jacent sarcophago,
Sidrach, Misach, Abdenago,
Igne usti ut pelago,
Quos rex Persarum Zenonas
Jussit transferri Lingonas
Ad abigendos dæmonas (1).

S. Laurent, martyr. 10 août. En diacre, porte un gril d'une main, et de l'autre distribue des aumônes. On voit son effigie sur des monnaies de Rome, de Bologne, de Viterbe, sans doute pour rappeler l'obligation de l'aumône.

S. Louis, roi de France, 25 août. Les attributs royaux : un sceptre, une main de justice, vêtu d'un manteau fleurdelisé, portant dans ses mains la couronne d'épines.

S. Louis de Gonzague, confesseur, 21 juin. Médite devant un crucifix ; à côté de lui une discipline ; à ses pieds une couronne.

Ste Lucie, vierge et martyre, 13 déc. Décapitée. Entourée des flammes d'un bûcher. Quelques peintres la représentent

---

(1) Cette légende est rapportée avec les plus bizarres circonstances par le chroniqueur Tabourot : *Hist. des SS. Reliques et anciennetés de Lengres.* Mss.

portant sur un plat ses yeux arrachés ; mais à tort : car ils confondent Ste Lucie de Syracuse avec une autre sainte du même nom de l'ordre de S. Dominique qui s'arracha les yeux pour sauver sa chasteté. Si Ste Lucie est invoquée pour les maladies des yeux, c'est probablement à cause de l'étymologie latine de son nom (*lux, lucis, lumière*). On trouvera mieux fondée la même confiance envers la sainte dominicaine.

S. Landri, év. de Paris. Faisant l'aumône. 10 juin.

S. Lazare, év. de Marseille. Aux catacombes, enveloppé d'un suaire et de bandelettes. Ressuscité par J.-C. Un vaisseau sans voile. Voyez la *Légende dorée*. 29 juillet.

S. Lazare, le moine, peintre. Il peint de la main gauche; l'autre est coupée. 23 fév.

S. Louvent, prêtre : invoqué contre les fièvres, au diocèse de Langres. 22 oct.

Ste Marguerite, vierge et martyre, 20 juil. Une petite croix, un livre, à terre une torche ardente et un glaive. Elle foule aux pieds un affreux dragon. Etant en prison elle vit le démon sous cette forme. Voir sa légende.

Ste Marguerite, reine d'Écosse, 10 juin. En reine, fait l'aumône, lave les pieds aux pauvres.

Ste Marie Madeleine, 22 juil. Il est peu de sujets religieux où les artistes en donnant carrière à une imagination licencieuse aient blessé davantage les convenances. Au lieu de Madeleine pénitente, c'est la pécheresse avec un air effronté et un luxe de parures et d'ornements, plus faits pour blesser les regards que pour édifier. Rien de plus contraire à ces paroles du bréviaire (resp. VIII) : *Regnum mundi et omnem ornatum seculi contempsi propter amorem Domini mei Jesu-Christi.* »

Il est bien de représenter Ste Madeleine avec un vase.

« *attulit alabastrum unguenti*, » une longue chevelure flottante, « *pedes... capillis capitis sui tergebat*, » foulant aux pieds des parures mondaines. Les sujets les plus communs sont : Madeleine aux pieds de Jésus, Madeleine au pied de la croix, sa mort dans le désert de la Sainte-Baume, enlevée par les anges. Ceux qui croient que c'était la sœur de Lazare, la représentent aussi reconnaissant Jésus ressuscité qu'elle avait pris d'abord pour le jardinier. Ici encore les peintres ont tort de costumer grossièrement N. S. en jardinier avec un large *sombrero* et un instrument de culture à la main. Marie qui ne s'attendait point à une apparition, crut entendre la voix du jardinier voisin du tombeau ; c'est tout ce que dit l'évangéliste. On ne voit point que Jésus fût déguisé en jardinier.

Ste Marie Madeleine de Pazzi, vierge, 27 mai. Une croix entre les bras, une couronne d'épines sur la tête, à terre les instruments de la passion. Sa devise était : *Pati, non mori*.

Ste Marthe, vierge, 29 juil. Tient d'une main un de ces rameaux dont on se sert pour jeter de l'eau bénite, de l'autre porte une petite croix. A côté d'elle un monstre. Voyez sa légende. Le dragon que détruisit Ste Marthe s'appelait la Tarasque, d'où Tarascon fondée au lieu qu'habitait le monstre. Il y a quelques années on portait encore solennellement la Tarasque en procession (1).

S. Martin, évêque et confesseur, 10 nov. A cheval, partageant son manteau pour en donner la moitié à un pauvre. Une chapelle de monastère.

---

(1) Plusieurs églises possèdent encore de ces monstres. Il y avait à Chaumont un gros poisson à larges écailles qui figurait dans les cérémonies de la Diablerie de S. Jean-Baptiste. On connaît le Graouilli de Metz, etc.

Ste Martine, vierge et martyre, 30 janv. Des verges, des ongles de fer, entourée de bêtes féroces qui ne lui font aucun mal.

Martyrs de Sébaste (Les Quarante), 10 mars. Exposés sur un lac glacé; un d'eux les quitte; il est remplacé par un des soldats qui les gardent. A côté d'eux un bain d'eau chaude. Dans le ciel J.-C. et 40 couronnes tenues par une troupe d'anges.

S. Maurice et ses Comp., martyrs, 22 sept. En guerrier, quelquefois en chevalier, tient une lance d'une main, de l'autre un bouclier où se lit le monogramme du Christ.

Ste Monique, veuve, 4 mai. On la représente ordinairement sur son lit de mort assistée par S. Augustin, ou pleurant dans la retraite sur les désordres de son fils, ou contemplant le ciel avec lui.

S. Maclou ou *Malo*, évêque. Un calice et l'hostie; enfants et hommes à genoux; poisson à ses pieds. Vaisseau démâté qui le porta en Saintonge (1). 16 nov.

S. Mammès, martyr, patron de la cathédrale et du diocèse de Langres. Les Bollandistes inclinent à croire que l'on a confondu deux saints Mammès; de là, disent-ils, l'histoire de S. Mammès est aussi obscure que son nom célèbre en Orient. Le martyrologe romain fait de S. Mammès un vieillard. En Orient on le représente jeune, et son crâne que l'on possède à Langres est celui d'un adolescent (1). Il est vêtu d'une riche tunique et porte la couronne

(1) Voir Baillet.

(1) Je n'ai pas à mettre d'accord entre elles les diverses légendes. On peut lire les Boll. au XVII août : *Diss. prélim.* tome III du mois; Surius, tome IV; l'*Histoire du grand martyr S. Mammès*, par le chanoine Cordier. Paris 1650; les bréviaires de Langres.

de roi, selon l'opinion de ceux qui le croient d'une noble famille et d'une descendance royale. D'autres en font un berger. Il porte un sceptre, ou bien une baguette et un livre. Il reçut du ciel, dans le désert de Césarée, une baguette avec laquelle il frappa le sol et il en sortit le livre de l'Évangile. A ses pieds un lion : il vécut dans la solitude où il fuyait la persécution et il y apprivoisa les bêtes féroces. Les pierres, la fournaise, le trident, ses entrailles sortant du ventre et qu'il soutient de la main rappellent son martyre. 17 août.

S. Médard, évêque de Noyon. Moutons : il a gardé les troupeaux. Donnant son manteau à un aveugle. Ruche d'abeilles en mémoire d'un miracle qu'on peut lire dans Pierre de Natalibus. Il nous explique aussi d'où vient qu'on attribue à S. Médard le pouvoir de faire tomber la pluie : « *Qui quanti meriti apud Deum fuerit ostensum est, cum in ejus obitu cœli aperti sunt, atque antè eum divina micuerunt luminaria. Pluvia etiam aquarum calidarum in terram defluxit.* 8 juin.

S. Menge ou *Memmie*, évêque de Châlons-sur-Marne. Ressuscitant une femme, selon le récit de S. Grégoire de Tours. 5 août.

S. Nicolas, évêque et confesseur. Icône le plus commun peut-être après celui de Jésus-Christ et de la Ste Vierge. Type traditionnel : en évêque : porte une longue barbe. Auprès de lui, dans un objet dont la forme n'est pas bien déterminée, nacelle, baignoire ou cuveau, trois enfants. La raison de cet attribut n'est pas facile à trouver vu l'obscurité de l'histoire du saint Évêque. A-t-on voulu représenter par là les trois jeunes filles que par sa libéralité il arracha à la prostitution? les trois jeunes hommes qu'il sauva de l'arrêt d'un juge inique? les trois princes que

Constantin avait condamnés injustement et dont il fit reconnaître l'innocence? ou bien les trois enfants qu'une femme avait tués, mis dans un saloir et que le saint ressuscita par ses prières? Le peuple accepte de préférence cette dernière légende : et c'est peut-être à cause de cela que S. Nicolas est invoqué comme le patron des jeunes garçons. Sur certaines monnaies, S. Nicolas tient une balance dans laquelle on voit 3 poids d'or pour rappeler les 3 filles qu'il dota.

S. Nicolas de Tolentin, confesseur, 10 sept. Un livre, une croix, un lys, une hostie rayonnante. Au-dessus de sa tête des anges qui chantent : « *Sex ante obitum mensibus, singulis noctibus angelicum concentum audivit.* » (Brév. Rom.)

S. Norbert, confesseur, 6 juin. Ses attributs particuliers sont un arbre généalogique de vingt-cinq à trente personnages illustres de l'ordre des Prémontrés, et un homme tenant une hostie, terrassé sous ses pieds (1). S. Norbert lui-même porte un saint-ciboire.

S. Nicaise, évêque de Reims. Céphalophore. Décapité à la porte d'une église, par les Vandales. 14 déc.

S. Pantaléon, martyr, 27 juillet. Une hache; des lames ardentes; un livre ou une espèce de boîte à médicaments. Il était médecin.

S. Pascal Baylon, confesseur, 17 mai. Un saint-sacrement. La Ste Vierge lui apparaît. Voir sa légende au brév. rom.

S. Patrice, apôtre de l'Irlande, 17 mars. On le peint

---

(1) C'est l'hérésiarque Tanckelin ou Tanckelme d'Anvers dont le saint confondit les sectateurs. Cet hérétique disait que la Sainte Eucharistie était inutile au salut.

avec des serpents à ses pieds, parce que c'est une croyance populaire, que l'Irlande n'est infestée d'aucun reptile venimeux, en considération de son premier apôtre (1). Dans le sens symbolique les catholiques irlandais attribuent à la protection du saint, la persévérante fidélité de l'Irlande dans la foi catholique, malgré les efforts de l'hydre protestante pour l'infecter du poison de l'hérésie.

S. Paul, premier ermite, 15 janv. Assis, conversant avec S. Antoine. Un corbeau leur apporte un pain partagé en deux.

SS^tes^ *Perpétue, Félicité*, etc., martyres, 7 mars. Ste Perpétue tient un petit enfant. A côté d'elle une échelle, au bas de laquelle un dragon. Voyez *Légende dorée*, légende de S. Saturnin.

S. Paulin, évêque de Nole, 22 juin. Distribuant de l'argent aux pauvres. Se faisant captif pour racheter le fils d'une pauvre veuve emmené par les Vandales.

S. Philippe Béniti, confesseur, 23 août. La Ste Vierge lui apparaît. A ses pieds une tiare. Sachant qu'on voulait le faire pape, il s'enfuit.

S. Philippe de Néri, confesseur, 26 mai. En extase pendant qu'il dit la messe.

S. Pierre, martyr, dominicain, 29 avril. La tête fendue par une épée. Un livre : il combattit dès son enfance les Manichéens. Un lys et une palme.

S. Pierre Célestin, pape et confesseur, 19 mai. A ses pieds les insignes du souverain pontificat dont il se démit

---

(1) Bede, Hist., lib. I, chap. 1, constate le fait : « *Nullum reptile videri solet, nullus serpens vivere valet. Nam sæpè illò de Britanniâ, mox ut, proximante terris navigio, odore aëris illius attacti fuerint, interierunt.* »

volontairement pour mieux travailler à sa sanctification. Autour de ses reins une chaîne de fer : « *Corpus in servitutem redigens, ferream catenam ad nudam carnem adhibebat.* (Brév. rom.)

S. Pierre Nolasque, confesseur, 31 janv. Tient des chaînes. La Vierge et les anges lui apparaissent : « *Angeli custodis, ac Deiparæ Virginis frequenti visione recreabatur.* » Brév. rom.

S. Polycarpe, évêque et martyr, 26 janv. Un glaive, un bûcher.

Ste Praxède, vierge et martyre, 21 juil. Recueillant les corps des martyrs. Une lampe allumée.

Ste Prisque, vierge et martyre, 18 janv. Verges, lion, ongles de fer, bûcher, glaive.

S. Remi, évêque et confesseur, 1er oct. Insignes de l'épiscopat. Il tient d'une main la croix archiépiscopale, de l'autre la sainte ampoule. On le représente ordinairement administrant le baptême à Clovis.

S. Romain, martyr, 9 août. Baptisé par S. Laurent : c'était un des soldats qui gardaient le diacre dans sa prison.

Ste Rose de Lima, vierge, 30 août. Couronnée de roses, des roses à ses pieds. Une chaîne de fer, et une couronne [redacted]

bille à la gueule. Soignant les pestiférés. Parti en effet de Montpellier, sa patrie, pour visiter le tombeau des Saints Apôtres, il s'arrêta à Acquapendente et en d'autres villes où la peste sévissait. Il est invoqué contre les maladies contagieuses des hommes et des animaux. 16 août.

S. Sabas, abbé, 5 déc. Porte dans sa main un monastère. Il en fonda en effet plusieurs. Dans une caverne, près de lui un lion, dont il habitait l'antre.

Ste Scholastique, vierge, 10 fév. En extase, près d'elle un ange; peut-être S. Benoît qui fut son ange gardien visible. Au-dessus de sa tête une colombe. Au moment de la mort de sa sœur, S. Benoît vit son âme s'envolant au ciel sous cette forme.

S. Sébastien. Voyez *S. Fabien*.

S. Silvestre, pape et confesseur, 31 déc. Baptise Constantin (1). Lie avec du fil la gueule d'un dragon. Voyez *Légende dorée*. Symboliquement ce dragon figure bien le paganisme qui reçut un coup mortel par la conversion de Constantin, sous le pontificat de S. Silvestre.

S. Siméon, évêque et martyr, 18 fév. Crucifié.

S. Stanislas, évêque de Cracovie et martyr, 7 mai. Massacré près de l'autel. Son corps coupé en morceaux et abandonné dans un champ est gardé par des aigles. « *Corpus membratìm concisum et per agros projectum, aquilæ à feris mirabiliter defendunt.* » Brév. rom.

S. Sulpice, évêque de Bourges. Eteignant un incendie, chassant les démons, rejetant un arbre du côté opposé à

(1) On sait que ce fait est révoqué en doute, ou plutôt qu'il n'est tiré que d'une source apocryphe, comme la donation de Rome au même pape.

celui où il tombait, faisant ces miracles par la seule vertu du signe de la croix. 17 janv.

S. Saturnin, évêque de Toulouse, percé d'un glaive, attaché à la queue d'un taureau indompté. 29 nov.

Ste *Thècle*, vierge et martyre, 23 sept. Près d'elle un bûcher. Entourée de bêtes féroces ; à ses pieds des serpents. Elle subit tous les supplices ainsi indiqués. Brév. rom.

S. *Théodore*, martyr, 9 nov. En guerrier, tient une palme et une croix. A ses côtés un temple païen où il a mis le feu.

Ste *Thérèse*, vierge, 15 oct. Porte le costume des Carmélites. En prière ou en extase. Elle a le cœur percé d'une flèche. Un ange lui enfonce une flèche dans le cœur. Le cœur enflammé. Livre.

S. *Thomas de Cantorbéry*, évêque et martyr, 29 déc. Massacré au pied de l'autel.

S. *Thomas de Villeneuve*, évêque et confesseur, 22 sept. En ermite de S. Augustin : quelquefois en évêque ; mais sous la chape on voit des habits de moine. Faisant l'aumône aux malheureux.

S. *Timothée*, évêque et martyr, 24 janv. A ses pieds des pierres : il fut lapidé. On le voit aussi quelquefois écrivant. Serait-ce pour rappeler que S. Paul lui a adressé deux Epîtres ?

Ste *Ursule*, vierge et martyre, 21 oct. Tête voilée, couronnée, rayonnante. Immense manteau qu'elle étend sur des vierges innombrables et sur quelques évêques ou abbés. A ses pieds un livre, et sur le livre une flèche. Voir dans Jacques de Varazzes, Légende des onze mille Vierges.

S. *Urbain*, évêque de Langres. Un cep de vigne. On lit au bréviaire de Langres : « *Oratione non semel imbres avertit, turbines dissipavit, atque ab imminentibus circumquàque*

procellis vites segetesque servavit; quæ causa fuit ut etiamnum adversus aeris inclementiam invocetur atque cum uvâ passim depingatur. » 3 avril.

S. *Venant*, martyr, 18 mai. Adolescent. A ses côtés un ange. Des lions sont couchés à ses pieds. A terre un glaive.

S. *Venceslas*, duc et martyr, 28 sept. Massacré pendant qu'il est en prière. A ses côtés deux anges : « *Angelos habuit sui corporis custodes*, etc. » Voir sa légende au Brév. rom.

S. *Vincent*, martyr, 22 janv. En diacre. Tenant un livre : quelquefois prêchant. A ses pieds un gril, des fouets, des ongles de fer, un chevalet. Un corbeau garde son cadavre laissé sans sépulture. « *Cujus corpus, cùm projectum esset inhumatum, corvus et à volucribus et à lupo, unguibus, rostro, alis, mirabiliter defendit.* » Brév. rom.

S. *Vincent Ferrier*, confesseur, 5 fév. Figure ailée. Une flamme sur la tête. Tient un livre : le livre rappellerait ses prédications : la flamme serait le signe d'une assistance particulière de l'Esprit-Saint. On dit en effet qu'il avait le don des langues et que parlant à des hommes de nations diverses, il était entendu de tous. Les ailes seraient l'emblême de ses ardents désirs vers lé ciel.

S. *Vincent de Paul*, confesseur, 19 juil. Son portrait authentique. En surplis à larges manches, les yeux modestement baissés et fixés sur un crucifix qu'il tient à la main. Ordinairement on voit à ses pieds un petit enfant, ou bien une sœur de la Charité lui présente un de ces petits orphelins auxquels il sut trouver des mères.

S. *Victor*, en guerrier, décapité, à la main une palme, un moulin à vent pour rappeler le moulin sous la meule duquel son corps fut jeté. La meule se brisa et la décollation mit fin aux jours du martyr.

S. *Willebrord*, évêque, apôtre des Frisons, 7 nov. Une église, une croix, un tonneau, des amphores. Ces attributs rappellent l'église d'Utrecht ; les autres églises et monastères qu'il fonda et la fontaine de Fositesland.

S. *Yves*, prêtre ; 22 mai. Il fut d'abord avocat. Robe d'hermine, bonnet de juge, à la main une charte à sceaux pendants. Des pauvres. On connaît le quatrain :

Sanctus Yvo
Erat brito,
Advocatus sed non latro :
Res miranda populo.

§ VII.

COMPOSITIONS DIVERSES.

Indépendamment des mystères et des saints que nous venons de considérer sous le rapport de l'iconographie, il est encore une multitude de sujets historiques ou symboliques dont la représentation existe dans nos monuments religieux. A peine nous serait-il possible d'énumérer les plus communs. D'ailleurs beaucoup sont traités avec une variété qui exige une analyse particulière. Les vertus et les vices forment quelquefois de longues galeries sculptées ou peintes. Le moyen-âge a été très-ingénieux pour ces compositions : on en jugera en parcourant les *Annales archéologiques*, le *Bulletin monumental*. La Charité en nourrice peu décente est de création moderne : on la figurait mieux sous l'emblème de l'Aumône. Le moyen-âge péchait plutôt en représentant crûment l'impureté, par des serpents ou des crapauds attachés aux parties du corps qui caractérisent le sexe de la femme. Je me borne à donner les vertus théologales et cardinales au XVI[e] siècle :

La *Foi* tient une église, les Tables de la Loi, un calice surmonté de l'hostie, et foule aux pieds Mahomet.

L'*Espérance* tient une ancre, une bèche, et foule aux pieds Judas.

La *Charité* tient un cœur, un astre, et foule aux pieds l'Hérésie personnifiée en roi.

La *Justice* tient un glaive et une balance, et foule aux pieds Néron.

La *Prudence* tient un flambeau, un livre ouvert, un miroir, et foule aux pieds Sardanapale.

La *Tempérance* tient une tête de mort et foule aux pieds Tarquin.

La *Force* tient d'une main une tour de laquelle sort un dragon qu'elle étrangle de l'autre main. L'étendart de la croix la protége. Elle foule aux pieds Holoferne.

Les fins dernières que les premiers siècles rappelaient aux fidèles par des images pleines d'espérance et de douceur, sont plutôt mises sous les yeux du peuple du moyen-âge par des compositions très-sévères : j'ai surtout en vue le jugement sculpté au portail des églises, et la séparation des bons et des méchants où les rois, les princes de l'Église, les moines ne sont pas plus épargnés que le menu peuple. Fra Angelico, dans son Jugement dernier, qui est à l'académie de Florence, adresse encore à tous les rangs de la société une effrayante leçon. L'enfer sous la forme d'une gueule dévorante, enflammée, monstrueuse ; les démons cornus, à pieds de bouc et sous l'emblême de toutes sortes de monstres fantastiques ou d'animaux dangereux et immondes ; le purgatoire, semblable à un abîme de feu d'où les justes qui achèvent l'expiation tendent vers les anges des bras suppliants ; en un mot les vérités terribles représentées de manière à frapper les sens furent très nombreuses en

France, jusqu'au XVII[e] siècle, et on peut dire qu'elles l'emportent sur les autres (1). La Renaissance modifia l'iconographie pour le choix des sujets et la manière de les traiter : c'est de l'histoire et de l'art plus que de la prédication, ou c'est une prédication adoucie. La connexion de ces phases iconographiques avec l'état moral de la société chrétienne sera saisie de tous. Aux temps de persécution, il faut surtout encourager et consoler ; à des peuples croyants mais encore grossiers, conviennent mieux les images naïves et fortes des vérités les plus capables d'impressionner par l'intermédiaire de l'imagination. Aujourd'hui en France, les moyens employés au moyen-âge n'auraient pas les mêmes résultats, et l'iconographie s'est modifiée comme la prédication. Qu'on prenne garde pourtant de voiler la dure réalité au point d'en favoriser l'oubli.

Entre les sujets qui méritent une mention spéciale et dont la conception a généralement quelque chose d'identique, nous signalerons l'arbre de Jessé, le pressoir, les sibylles, la danse macabre, le chemin de la croix.

ARBRE DE JESSÉ. « *Et egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet,* » dit Isaïe. Aux verrières de Chartres, à la Sainte-Chapelle, au portail de Beauvais, et au diocèse de Langres, à Cellonds, à Chaumont (2), puis dans une foule de missels manuscrits ou imprimés, on a traduit cette prophétie en représentant un arbre sortant du

---

(1) La miséricorde apparait sensiblement dans les images de la Vierge, et même dans l'assemblée sereine au milieu de laquelle s'élève le trône du souverain Juge.

(2) L'arbre de Jessé à Chaumont est un grand et précieux morceau de sculpture du XVI[e] siècle. Jessé est assis. Les costumes sont du temps de François I[er].

ventre, du cœur, de la bouche ou du crâne de Jessé endormi, couché à terre ou assis dans une chaise gothique. Les ancêtres de Jésus-Christ, en pied ou en buste, sont sur les branches de l'arbre qui forment parfois une sorte d'encadrement autour des figures. Il est rare que la généalogie soit complète. Elle est couronnée par l'image du Christ ou de la Vierge (1). Il existe une composition analogue de Giotto, à l'ancien réfectoire de Santa-Croce, converti en manufacture à Florence (2) : au centre le Christ est crucifié sur l'arbre de la croix. On a simplifié aussi cet icône en ne prenant que la tige supérieure avec la fleur et Marie portant Jésus.

L'arbre de Jessé existe en Orient comme en Occident. Le P. Papebrock a publié des éphémérides greco-moscovites où les apôtres sont placés sur un arbre comme les ancêtres de Jésus-Christ (3). A Dorchester, XVe siècle, les meneaux d'une fenêtre sont les branches de l'arbre, les prophètes et les rois sont en statuettes sur les meneaux et en peinture sur la verrière. L'Ecriture n'ayant pas fixé l'espèce de l'arbre ou de la tige, *virga*, de Jessé, c'est souvent un arbre de fantaisie ou une vigne (4).

---

(1) S. Jérôme enseigne une manière de terminer l'arbre de Jessé, quand il dit : « *Nos autem virgam de radice Jesse Sanctam Mariam virginem intelligamus... et florem Dominum salvatorem qui dicit in cantico canticorum : Ego flos campi et lilium convallium.* » Exp. sur Isaïe.

(2) Les industriels ou vandales modernes n'ont pas envahi que la France.

(3) Tome I, *maii*.

(4) Justin, *Hist.* lib. I, c. 4, rapporte qu'Astiage vit en songe sortir de la bouche de sa fille une vigne qui ombrageait l'Asie. S. Grégoire de Nice, *Oratio* 4, *in S. Ephrem*, dit : « *Ipsi juxta*

Le pressoir. Une des conceptions les plus hardies des symbolistes du moyen-âge, c'est le pressoir mystique dont on trouvera des exemples jusqu'au XVII[e] siècle et qui est construit sur ces paroles d'Isaïe : « *Torcular calcavi solus et de gentibus non est vir mecum.* » Image naïve, grossière en quelques détails mais énergique : une cuve pleine de raisins que foule le Christ chargé de sa croix ; le Saint-Esprit repose au sommet de la croix, dont le pied engagé dans la vis du pressoir est serré par Dieu le Père, comme pour peser davantage sur les épaules de la victime adorable. Aussi le sang jaillit de ses plaies dans la cuve. Autour, les apôtres vendangent et rapportent des paniers, voire des hottes de raisins ; et en avant de la cuve, des anges à genoux reçoivent en un calice le Sang rédempteur dont ils remplissent un tonneau.

Les sibylles. De même qu'on a représenté les prophètes et les personnages prophétiques de l'Ancien Testament, on a donné les images de ceux qui passaient, avec ou sans raison, pour avoir annoncé au milieu de la gentilité, les mystères et les événements de la Loi nouvelle. Apollonius, Solon, Thucydide, Plutarque, Platon, Aristote, Philon, Sophocle font partie de l'iconographie religieuse des Grecs. Aux stalles d'Ulm, Syrlin ajouta aux quatre grands philosophes grecs, Socrate, Platon, Aristote et Pythagore, les latins Cicéron, Térence, Senèque, Quintilien et l'astro-

---

linguam admodum fructifera enasci videbatur vitis quæ quidem ita excrescebat ut universum terrarum repleret orbem. » Au XII[e] siècle, Pierre de Poitiers se servait d'arbres historiques à l'école cathédrale de Paris, pour l'enseignement. On a fait de cette idée bien des applications. Voir la *Chronique de Nuremberg*, et la famille de S. Benoit, *Monasticon anglicanum*. Londres, 1655.

nome de Péluse Ptolémée (1). Mais l'iconographie latine a figuré bien plus fréquemment les sibylles ou prophétesses qui, plusieurs siècles avant notre ère, annoncèrent, en différents pays, les principaux mystères de la vie de Jésus-Christ, son triomphe et son dernier avènement. Quoique une juste critique n'admette pas l'authenticité des oracles qui nous restent des sibylles (2), on peut croire sur le témoignage des Pères, d'écrivains anciens et de savants modernes, qu'elles ont vraiment prophétisé (3). L'Église invoque simultanément à la messe des morts les témoignages de la sibylle et de David :

Dies iræ, dies illa,
Solvet sæclum in favilla
Teste David cum sibylla.

L'Église peut invoquer la sibylle au sujet du jugement dernier non pas pour garantir la réalité de son esprit prophétique, mais pour montrer l'existence d'une vérité chrétienne dans la tradition païenne.

Non-seulement le moyen-âge, surtout aux XV[e] et XVI[e] siècles, a représenté les sibylles dans les monuments et les manuscrits, mais on les mit en scène dans les mystères, et elles figuraient encore au XVII[e] siècle, sur les théâtres de

---

(1) Didron, *Guide de la Peinture*, p. 153. Les philosophes figurent moins comme prophètes sans doute, que comme sages éclairés de lumières particulières ou des traditions primitives.

(2) Le recueil se trouve dans la collection grecque-latine des Pères; Paris, 1624.

(3) Voir la *Dissert. sur les Sib.* du P. Crasset. I[re] partie, Paris, 1684. On y trouvera les témoignages de Cicéron, Virgile, Tacite, Suétone, de quinze Pères et des théologiens modernes.

la *Diablerie* de Chaumont (1). Les huit livres sibyllins ne renferment que le nom de la sibylle Erythrée, et les anciens ne s'accordent pas sur le nombre de ces prophétesses. Varron un demi-siècle avant Jésus-Christ en compte dix. Leurs noms sont tirés du lieu où elles ont vécu. On les représente avec de riches costumes, des turbans empanachés, des pierreries et des attributs particuliers. Depuis les fresques d'Auxerre, au XIIIe siècle, jusqu'à celles de Raphaël, à Pérouse et à Sainte-Marie *della Pace* de Rome, les sibylles sont des vierges d'un tempérament robuste et d'une belle physionomie. Il est rare qu'elles ne soient pas accompagnées de leur nom. Je donnerai ceux des douze plus connues, en commençant par les dix indiquées dans Varron, Lactance et S. Augustin. Pierre Petit, dans sa dissertation sur les sibylles, les réduit toutes à une seule qui aurait voyagé en différents pays.

La Persique, *Persica*, dite aussi *Chaldéenne* et de son nom propre *Sametha*. Elle tient une lanterne. Sur sa tête le soleil, sous ses pieds le serpent ou le dragon.

La Lybique, *Lybica*, tient une torche ou un cierge.

La Delphique, *Delphica*, qui aurait vécu avant la guerre de Troie, est nommée Artémis, Daphné, Manto. Elle tient une couronne d'épines.

La Cimmère, *Cimmeria* ou l'*Italique*, de Cumes en Italie, tient une croix ou une corne, espèce de biberon.

L'Erythrée, *Erythrea*, de la mer Rouge, tient une rose blanche et un bouton de rose, symboles de l'incarnation, et un glaive symbole du jugement de Dieu. C'est la plus fa-

(1) *Hist et tableau de l'église S. Jean-Baptiste de Chaumont*, par M. l'abbé Godard.

meuse des sibylles. On l'a confondue parfois avec la Persique.

La Samienne, *Samia*, de Samos, nommée aussi Bytho, tient un roseau, une croix, une couronne d'épines, ou un berceau comme dans les *Heures* de Vostre.

La Cumane, *Cumana*, de Cumes, différente de la Cimmère, porte une crèche, un berceau et un livre ouvert où se lisent les fameux vers de Virgile qu'on ne sait à qui appliquer rigoureusement, si ce n'est au Christ :

« *Ultima Cumæi venit jam carminis ætas*
Jam nova progenies cœlo dimittitur alto, etc. »

L'Hellespontide, *Hellespontina*, croix ou rosier. *Aspontia*, dans les *Heures* de S. Vostre.

La Phrygienne, *Phriga*, croix pascale ou avec l'étendart de la résurrection.

La Tiburtine, *Tiburtina ;* on trouva sa statue à Tivoli, un livre à la main. Elle tient des verges.

La onzième, *Agripa*, tient un fouet, et la douzième, *Europa*, un glaive : elle prédit le massacre des Innocents.

Danses macabres. L'image de la mort n'apparaît pas aux premiers siècles de l'Église. Elle se présente sous deux aspects au moyen-âge : la mort du juste et la mort du pécheur : la paix dans les traits du premier, l'ange gardien qui l'assiste à sa dernière heure ou qui emporte son âme au ciel, le démon caché au pied du lit, symbole de la victoire remportée par le chrétien dans la lutte suprême, tous ces signes du triomphe et d'un avant-goût de la béatitude contrastent avec la rage du pécheur moribond, avec le rire du démon qui tient sa proie, et les pleurs du bon ange qui détourne la tête. Sur les tombeaux, les fidèles défunts ne sont qu'endormis. Mais depuis le XVe siècle, nous avons vu la

mort s'y produire en squelette hideux et même en cadavre à demi rongé (1). C'est à la même époque qu'elle se montre dans la longue série des humains de toute condition que la mort entraîne et qui forment la grande composition connue sous le nom de *Danse macabre* ou *Danse des morts* (2). La légende des *Trois morts et des trois vifs* aurait pu, dès le XIIIe siècle, donner naissance à cet icône ; mais on n'en signale pas d'exemple aussi ancien. La peste noire qui ravagea l'Europe au milieu du XIVe siècle aura pu déterminer l'exécution des plus anciennes danses macabres : celle de Minden est de 1383.

Elles ne comprennent pas toutes un égal nombre de personnages. Et si elles forment souvent une ronde, avec musique vocale et orchestre, elles ressemblent souvent aussi à une espèce de procession. Les cloîtres et les charniers offraient une place où ce sujet a pu se dérouler convenablement. Il n'a pas été seulement peint sur les murailles ; on s'en est servi aussi pour la décoration des litres funèbres. Le mobilier de Notre-Dame de Dijon en offrait un exemple avant la Révolution. Les manuscrits et les anciens livres d'église ont été décorés de danses macabres qui règnent ordinairement le long de l'office des morts.

Je citerai entr'autres les *Heures* de Ph. Pigouchet ou de Symon Vostre, imprimées sur parchemin en 1498. La mort

---

(1) Les anciens ont bien rarement représenté la mort par des squelettes ou des ossements, et ce ne fut guères que sur des pierres gravées. Ordinairement, c'est un génie, aux ailes noires, les jambes croisées et tenant un flambeau renversé ; ou un enfant noir reposant à côté d'un enfant blanc dans les bras de la Nuit.

(2) Ce sujet a été approfondi par plusieurs auteurs dans des ouvrages spéciaux et en dernier lieu par M. G. Kastner, qui complète les recherches de MM. Peignot, Douce, P. Lacroix, Jubinal.

est un cadavre en putréfaction et à demi couvert du suaire. Elle porte un cercueil, une faulx ou une bêche ; elle se rit des victimes qu'elle entraîne et auquel le satyrique compositeur prête, avec un costume et des attributs caractéristiques, une physionomie qui trahit quelquefois le regret de quitter la vie. On voit défiler successivement le pape, l'empereur, le cardinal, le roi, le patriarche, le connétable, l'archevêque, le chevalier, l'évêque, l'écuyer, l'abbé, le prévôt, l'astrologien, le bourgeois, le chanoine qui part bien malgré lui, le marchand, le chartreux, le sergent qui oppose une résistance inutile, le moine, l'usurier qui compte encore de l'argent, le médecin qui regarde une fiole impuissante, l'amoureux qui demande en vain quelqu'ajournement, l'avocat qui argumente sans succès, le ménétrier, le curé, le laboureur qui marche volontiers, le cordelier, l'enfant au berceau, le clerc, l'ermite, la reine, la duchesse, la régente, la chevalière, l'abbesse...... la prieure, la damoiselle, la bourgeoise, la cordelière...... la nourrice avec l'enfant au maillot, la chambrière, la recommanderesse, la vieille damoiselle, la veuve, la marchande, la baillive.

Dans les *Heures* de Langres, également de Symon Vostre, et à la date de 1512 (1), la Danse est précédée de vingt-six tableaux expliqués par des quatrains rimés et destinés à montrer l'empire de la mort s'exerçant de diverses manières sur le genre humain. La mort frappe Adam, immole Abel

(1) *Les présentes Heures à l'usage de Langres toutes au long sans requérir : avec les figures et signes de l'Apocalipse, les miracles de Nostre-Dame, les accidents de l'homme, et plusieurs aultres histoires de nouueau adjoutées ont été faictes à Paris, par Symon Vostre, libraire, demeurant à la rue Neuue, près la grant église,* 1512.

par le bras de Caïn et se mêle à toute espèce de catastrophes. Assise sur un cercueil, au pied d'une croix, au bord d'une fosse béante, elle dit :

Par mon nom suis appellée mort.
Ennemye des humains,
Le riche, le poure, foible ou fort
Occis quand mes sur luy les mains.

Elle saisit une femme et s'écrie :

Regardés, plaisans, faces joyeuses
Des créatures féminines,
Fais devenir laides, hideuses,
Quand leur baille mes disciplines.

Chemin de la croix. Depuis la mort de Notre Seigneur, les lieux marqués par quelque circonstance spéciale de sa passion, furent constamment l'objet de la vénération des chrétiens. Cette vénération se produisit extérieurement, dans tous les temps, selon les degrés de liberté dont l'Église a pu jouir à Jérusalem. Les visites et les pélerinages déterminèrent l'érection de colonnes ou de chapelles commémoratives. On imita ces monuments par dévotion, en divers lieux de la chrétienté, à Malines, à Louvain, en Portugal, en Espagne, en Italie, en France. Ces chapelles représentaient plus ou moins fidèlement le *via crucis* de la Palestine. On en voyait particulièrement dans les églises des Franciscains, gardiens des saints lieux depuis 1322, parce que les souverains Pontifes n'accordèrent d'abord d'indulgences qu'aux *via crucis* érigés dans les églises de leur ordre et aux personnes soumises à l'autorité ou à la direction de leur général. Ces faits se rapportent au XVIIe siècle, aux pontificats d'Innocent XI et d'Innocent XII. Au XVIIIe siècle, l'érection des Chemins de la Croix fut successivement

facilitée par les papes. Pie VI, Pie VII, Léon XII répandirent encore la dévotion de ce pieux pèlerinage ; en sorte que la plupart des églises de France possèdent aujourd'hui les quatorze stations du chemin de la croix peintes et quelquefois sculptées. Il n'y avait primitivement que douze stations. On y ajouta celles de la descente de croix et de la sépulture du Christ.

Le chemin de la croix, envisagé sous le rapport de l'art, a entraîné jusqu'à présent des conséquences déplorables. Il n'est pas de mauvaises gravures, lithographies, grossières enluminures, barbouillages sur toile qui n'aient trouvé accès dans les églises pour y représenter les quatorze scènes de la passion. A Paris et en province, on fabrique des chemins de croix au mètre, dont souvent le moindre inconvénient est de ne pas trouver de place convenable à l'intérieur de l'église. On les append à des piliers dont ils coupent les lignes, on les pose à un jour faux ou dans l'obscurité. Cependant il n'est pas nécessaire, pour gagner les indulgences attachées au *Via crucis*, d'avoir la peinture des stations sous les yeux. Pourquoi ne pas se contenter de simples croix ? On dépense 1,000 francs, 1,500 francs pour avoir quatorze tableaux mauvais ou très médiocres. Ne peut-on les employer mieux dans l'intérêt du culte et de l'art chrétien ? Que si l'on veut des tableaux, il serait préférable d'en réduire le nombre, de garder plusieurs croix simples, afin de consacrer à une descente de croix, à un crucifiement d'un bon artiste ou d'un grand maître, la somme destinée à l'acquisition de quatorze images sans valeur et sans dignité. Nous ne raisonnons pas autrement sur les stations en carton-pierre que sur les tableaux.

Calendriers. M. James Barr a appelé l'attention des iconographes sur un genre de monuments assez bizarre et

dont plusieurs exemples ont été publiés en Angleterre : ce sont les calendriers nommés *Clogg almananaks*. Ils consistent en un morceau de bois, de cuivre ou d'ivoire taillé à plusieurs faces sur lesquelles des crans indiquent les jours du mois ; une gravure plus allongée distingue les dimanches. A côté de ces crans, sont gravés grossièrement et dans leur plus simple expression les symboles des fêtes et des principaux saints du calendrier. Quelques antiquaires anglais font remonter les *Clogg almanaks* jusqu'au temps de la domination danoise (1).

---

(1) *Anglican church archit.*, by James Barr, appendix, p. 150. Oxford, 1843.

CHANT LITURGIQUE.

Nous avons étudié l'architecture du temple et toutes ses parties, sa décoration et ses meubles sacrés ; mais le temple n'est pas muet ; sa voix n'est pas seulement la voix de l'orgue et de la cloche, c'est la voix de la prière, la voix vivante du prêtre et du peuple. Nous devons maintenant lui prêter l'oreille.

L'homme parle depuis qu'il est sorti des mains du créateur. L'accentuation, la déclamation, le chant dérivent de la parole et sont aussi anciens qu'elle. La nature en portant l'homme à exprimer ses pensées, le portait en même temps à traduire au dehors par les inflexions de sa voix les divers mouvements de l'âme. Mais à quelle époque essaya-t-il de réduire à des règles et de fixer par des signes graphiques le chant qu'il exécutait naturellement? Question d'origine, aussi obscure pour la musique que pour les arts du dessin. Toutefois les recherches des savants découvrent, dès la haute antiquité, les Hindous, les Chinois en possession de systèmes particuliers pour l'échelle des sons de la voix humaine, les lois de la mélodie et les signes de la notation (1). L'étude de ces systèmes ne jetant qu'une lumière douteuse et très

---

(1) Voyez le *Résumé phil. de l'hist. de la mus.* en tête de la *Biog. univers. des mus.* par Fétis, p. I à LXXXIV.

indirecte sur les origines du plain-chant, nous aborderons celui-ci après avoir exposé sommairement la théorie de la musique grecque dont il procède à un certain degré (1).

§ I.

FORMATION DES GAMMES OU MODES DU PLAIN-CHANT.

SOMMAIRE — Échelles musicales des Grecs. — Exposition de l'échelle diatonique; le disdiapazon et le système tétrachordal. — Influence de la musique grecque sur la formation des gammes du plain-chant. — Modes attribués à S. Ambroise et à S. Grégoire-le-Grand. — Division en VIII et en XIV modes. — Les XII modes de Glaréan. — Origine des deux modes de la musique moderne.

M. Vincent, de l'Institut, établit, dans ses travaux sur la musique des Grecs, que ce peuple, au VIIe siècle avant J.-C., employait une échelle de deux octaves de sons divisés par quarts de ton. La notation des sons de cette gamme était double : l'une pour les voix, l'autre différente pour les instruments. Les signes en auraient été empruntés à un ancien alphabet dont on ne retrouve que des vestiges incertains. Pythagore tenta d'opérer dans cet art une révolution profonde : en conservant la notation double, il se servit, pour diriger les voix, des lettres de l'alphabet grec diversement disposées ou altérées, et pour guider les instruments, il employa des signes symboliques qu'il appliquait aussi aux éléments du monde. Les sons de l'échelle pythagoricienne comprennent quatre octaves, au lieu des deux qui formaient toute l'ancienne gamme, et ils sont divisés par tiers de ton.

Quelle a été l'influence de la théorie de Pythagore dans la pratique musicale des Grecs? Jusqu'à quel point fut-elle

---

(1) Nous ne faisons pas ici une méthode de plain-chant : nous considérons les faits archéologiques qui caractérisent les principales époques de son histoire et nous supposons connus les éléments du plain-chant et de la musique enseignés dans les séminaires.

modifiée après lui? Il ne paraît pas qu'on puisse le dire avec précision. Dans les premiers siècles après sa mort, on reconnaît trois genres de musique en usage chez les Grecs, la musique diatonique dont la gamme était formée du ton et du demi-ton; la musique chromatique dont l'échelle présentait principalement le demi-ton; la musique enharmonique dont la gamme était fondée sur l'emploi du quart de ton (1).

Notre éducation musicale nous permet à peine de concevoir des intonations fixées sur des intervalles de moindre valeur que le demi-ton. Il est certain pourtant que les anciens peuples d'Orient créèrent des gammes subdivisées par des intervalles de ce genre (2). Les Grecs en ont eû la mesure certaine; car elle était mathématiquement établie sur le nombre des vibrations, au moyen du monochorde, dont Boèce attribue l'invention à Pythagore.

Tout en admettant que l'oreille des artistes grecs était

---

(1) Il ne s'agit point ici de l'harmonie, comme nous entendons ce mot en l'appliquant à notre musique. On le verra plus loin.

(2) Il n'est aucun voyageur qui n'ait éprouvé en Orient, ce qui arriva à M. Viloteau, dans l'expédition d'Égypte : ce savant ne comprit pas plus la musique des Arabes au premier abord, que son maître de musique arabe ne comprit la musique européenne. Les intervalles des sons ne sont pas les mêmes dans les deux gammes. Quoique j'aie noté des chants religieux arabes qui se rapprochent par endroits de la tonalité ecclésiastique, j'ai reconnu que leurs intonations supposent souvent des intervalles plus faibles que le demi-ton, et que par conséquent nous n'avons ni dans le plain-chant ni dans la musique moderne. On peut remarquer les finales de certains chants des muezzins : elles descendent par une dégradation insensible, assez semblable à celle d'une vielle qui expire. Je ne parle pas des fioritures, des hoquets, des ornements du chant. Nos signes musicaux ne suffisent pas à les représenter, et nous ne pouvons exécuter ces airs qu'après les avoir entendus et étudiés.

suffisamment exercée pour la pratique des genres chromatique et enharmonique, nous croyons que la simplicité du genre diatonique oblige à le considérer aussi comme très ancien. Elle devait en même temps assurer sa conservation. C'est celui qui survivra, malgré les révolutions musicales; et l'Église en l'adoptant lui communiquera quelque chose de son immortalité.

M. Fétis n'admet pas que la musique des genres enharmonique et chromatique ait précédé chez les Hellènes la musique diatonique; car il est contraire d'aller du composé au simple; il nie même que la succession mélodique soit possible avec une échelle musicale procédant par demi-ton. Je n'ose me ranger à son avis sur le second point, parce que j'ignore jusqu'où peut aller l'éducation de l'oreille et parce que je conçois une musique se rapprochant de l'accentuation oratoire (1). D'ailleurs Plutarque dit : « *Nostræ ætatis homines pulcherrimum illud genus cui ob majestatem antiqui maxime studuerunt, ita omnino repudiaverunt ut plerique nullam harmonicorum intervallorum habeant rationem. Atque eo processum est ignaviæ ut diesin harmonicam putent nullum sui ne indicium quidem sensui præbere quidam, eamque e cantilenis exterminent, dicantque nugatos esse qui de ea aliquid senserint, aut istud musicæ genus probaverint.* » Macrobe n'est pas moins clair : « *Enharmonicum propter nimiam sui difficultatem ab usu recessit* (2). »

(1) Boèce, *de musicâ*, lib. I, c. 21 et seq. col. 1188, éd. Migne.

(2) La force de ces témoignages fait dire au P. Martini : « *Genere enarmonico che certamente non era ideale, ma realmente praticato da' Greci.* » Préface, p. XI, de l'*Esemplare o sia sagg. fondam. prat. di contrappunto sopra il canto fermo.* Bologne 1774. Aussi M. Fétis est-il revenu sur l'opinion qu'il avait d'abord adoptée.

La plus ancienne gamme diatonique des Grecs, appelée *mode phrygien*, ne renfermait que quatre sons répondant à *mi*, *fa*, *sol*, *la*, de notre gamme naturelle. Elle représentait un intervalle de quarte, et les quatre cordes de la lyre étaient montées de manière à rendre ces quatre sons : c'est pourquoi ils formaient dans leur ensemble ce que l'on appela un *tétrachorde*. Mais la musique ne pouvait demeurer dans les limites d'un si petit nombre de degrés. On ajouta successivement trois tétrachordes au premier, et on plaça sous celui-ci une corde supplémentaire, pour avoir les deux octaves complètes ou le *disdiapazon* en quinze cordes. Le tableau suivant, avec les explications que nous y ajoutons, rendra compte de cette formation de l'échelle diatonique des Grecs (1).

Tetrachordon hyperboleon.	aa. Nete hyperboleon.		
	g. Paranete hyperboleon.		
	f. Trite hyperboleon.		
Tetrachordon diezeugmenon.	e. Nete diezeugmenon.		
	d. Paranete diezeugmenon..	d. Nete synemenon.	Tetrachordon synemenon.
	c. Trite diezeugmenon.....	c. Paranete synemenon.	
	b. Parameso.............	b. Trite synemenon.	
	a. Mese................	a. Mese.	
Tetrachordon meson.	G. Lycanos meson.		
	F. Parhypate meson.		
	E. Hypate meson.		
Tetrachordon hypaton.	D. Lychanos hypaton.		
	C. Parhypate hypaton.		
	B. Hypate hypaton.		
	A. Proslambanomenos.		

EN FRANÇAIS :

Tétrachorde des plus hautes.	aa. La dernière des plus hautes.		
	g. La pénultième des plus hautes.		
	f. La troisième des plus hautes.		
Tétrachorde des disjointes.	e. La dernière des disjointes.		
	d La pénultième des disjointes	d. Dernière des conjointes.	Tétrachorde des conjointes.
	c. La troisième des disjointes.	c. Pénultième.	
	b. La sous-moyenne...... .	b. Troisième.	
Tétrachorde des moyennes.	a. La moyenne...........	a. Moyenne.	
	G. L'indice des moyennes.		
	F. La sous-principale des moyennes.		
	E. La principale ou la plus basse des moyennes.		

(1) Voyez Dom Jumilhac, *La science et la pratique du plain-chant*, p. 100. Éd. Nisard. Poisson, *Traité du chant greg.* p. 37.

Tétrachorde des plus basses	D. L'indice des principales ou des plus basses.
	C. La sous-principale des principales.
	B. La principale des principales.
	A. L'ajoutée.

Les tétrachordes ainsi construits répondaient à cette gamme de notre musique :

La, si nat., *ut, re, mi, fa, sol, la.* — *si* nat., *ut, re, mi. fa, sol, la.* — *la, si* bém., *ut, re.*

Les lettres majuscules et minuscules qui précèdent les noms donnés aux degrés de l'échelle hellénique, A, B, aa, b, etc., sont les lettres romaines qui succédèrent aux lettres grecques dans la notation des sons. Ainsi A représente notre *la* grave, le B-carré, notre *si* naturel, etc. Nous y reviendrons en traitant des systèmes de notation.

Il importe, pour comprendre la composition de cette échelle, de remarquer :

1° Que deux tétrachordes réunis ne formant qu'un heptachorde, puisque le dernier degré de l'un se confond avec le premier degré de l'autre, on a dû ajouter la corde *proslambanomenos* afin d'avoir quinze cordes ou deux octaves complètes. La huitième corde, qui se trouve alors au milieu et qu'on appelle *mese* à cause de cela, sert de lien aux deux octaves : elle termine l'une et commence l'autre.

2° Que, si l'on veut unir les deux octaves, en joignant le troisième tétrachorde avec le second, on opère cette union en formant le troisième tétrachorde avec la mèse et les trois cordes qui sont au-dessus d'elle ; et l'on a le tétrachorde *synemenon*. La suite des notes dans ce tétrachorde répond alors à *la, si* b., *ut, re*, au lieu de *si* nat., *ut, re, mi*. Ce changement pouvait être nécessaire, afin d'éviter un triton ou une mauvaise suite de notes dans certaines mélodies.

3° Quelques auteurs, Euclide, Boèce, Bède considèrent la formation du tétrachorde *synemenon* comme ajoutant trois cordes aux quinzes primitives ; mais il est évident qu'il n'y a pas augmentation du nombre des degrés ; ce n'est qu'un simple changement dans leurs rapports.

Le disdiapazon renfermant deux octaves suffisait à l'étendue naturelle de la voix humaine ; et c'est dans cette échelle que les Grecs ont pris et développé leurs différents modes. Ils désignaient chacun de ces modes par le nom du peuple hellénique qui s'en servait le plus dans les compositions musicales. On disait le mode phrygien, le mode dorien, le mode lydien, etc. Ils différaient radicalement par la place relative du demi-ton dans la gamme. Ainsi nous indiquerions le tétrachorde phrygien primitif par les degrés *mi*, *fa*, *sol*, *la;* le dorien par *mi*, *fa* dièse, *sol*, *la;* le lydien par *mi*, *fa* dièze, *sol* dièze, *la*. Je n'ai pas besoin d'appuyer sur l'énorme importance d'un changement de position du demi-ton dans une gamme. C'est cependant pour l'avoir méconnue, par un oubli ou une erreur à peine concevable, que l'on a perdu de vue la distance qui sépare essentiellement le plain-chant des deux modes majeur et mineur de la musique moderne.

Telle était donc la constitution de la musique grecque qui régnait dans l'empire au commencement de l'ère chrétienne. Elle embrassait autant de modes divers que l'on avait pu en créer en donnant aux modes pour point de départ chacun des degrés du disdiapazon. Il y en avait ainsi quinze naturels ou transposés (1). De plus les musiciens faisaient

(1) On dispute sur la réalité de leur différence et conséquemment sur leur nombre fixé à quinze par Plutarque, S. Isidore, Cassiodore. Il s'agit de s'entendre sur l'effet de la transposition et de l'emploi du bémol pour le degré correspondant à notre *si*.

subir à la gamme des altérations qui nous paraîtraient aujourd'hui fort bizarres, en renonçant à l'emploi d'une ou de plusieurs cordes. La mélodie avait ainsi, par exemple, des intervalles obligés d'un diton ou deux tons entiers. Les Romains peu inventeurs dans les arts, et moins dans l'art de la musique qu'en tout autre, avaient accepté la musique grecque et favorisé son développement. Bien que ses créations soient presqu'anéanties, elles devaient être innombrables à l'apparition du christianisme; et l'on demande si l'Église qui, dès ses premiers jours, employa des chants liturgiques, ne les a pas empruntés au répertoire immense du paganisme greco-romain (1).

Distinguons nettement les modes et les airs helléniques. Les plus anciens chants exécutés dans l'Église étaient nécessairement conformes aux modes ou à la tonalité des Grecs. De même que les artistes chrétiens suivaient le style grec-romain pour l'architecture et la sculpture religieuses, ils composèrent des chants selon l'*échelle* musicale en usage de leur temps. Il ne leur était possible en aucun cas d'improviser subitement un art nouveau tout entier. Seulement ils auront tenté de composer dans le *style* le plus en rapport avec le caractère du culte chrétien.

Mais l'Église a-t-elle accepté des airs d'origine païenne? L'histoire ne l'assure pas et n'en fournit pas d'exemples. Cependant beaucoup se plaisent à dire que les premiers pontifes ont recueilli des nomes antiques ou airs sacrés que l'on chantait aux fêtes de la gentilité Le *Pater*, les préfaces

(1) Tout le monde a sous la main, dans la Bible, les livres théoriques sur le chant ou dans les monuments de la tradition, des témoignages qui montrent le chant en usage dans la primitive Église. Je ne m'arrête pas à ce fait. Il sera par la suite établi indirectement.

et d'autres chants de ce caractère, très anciens dans l'Église, présenteraient à leurs yeux des traits qui dénotent cette origine (1). Nous n'avons pas de raison péremptoire contre cette opinion. Si l'horreur inspirée par les simulacres des dieux a fait condamner les airs consacrés au culte des idoles, il est possible au moins que l'on ait adopté d'autres cantilènes païennes dans leur source, mais n'éveillant par elles-mêmes aucun souvenir de l'idolâtrie ni aucune pensée contraire à la morale.

On objecte à la vérité que S. Ambroise paraît avoir resserré le chant ecclésiastique dans des limites plus étroites que celles de la musique des Grecs à son époque; mais cela ne l'aurait pas empêché de lui emprunter des airs simples et graves. D'ailleurs nul ne sait quel a été le cercle tracé par S. Ambroise, et il ne paraît pas que l'on s'y soit universellement et scrupuleusement renfermé.

S. Damase, S. Léon, S. Gélase et d'autres pontifes se sont occupés comme l'archevêque de Milan des règles à donner au chant de l'Église. Mais on n'a rien de positif sur leurs travaux. Il reste beaucoup de vague sur ceux de S. Ambroise. S. Augustin s'exprime ainsi dans ses *Confessions*, livre neuvième, où il rapporte que S. Ambroise passa une nuit dans une église avec des fidèles persécutés : « *Tum hymni et psalmi ut canerentur secundum morem orientalium partium, ne populus mœroris tædio contabesceret, institutum est ; et ex illo in hodiernum retentum multis jam ac penè omnibus gregibus tuis et per cætera orbis imitantibus.* » On en

---

(1) M. Danjou est opposé à ce sentiment, *Revue*, t. II, p. 63. D. Guéranger lui est favorable, *Inst. lit.* tom. I, p. 170, et c'est le sentiment commun.

Lebœuf attribuait aux Grecs une partie des chants de la Semaine sainte, et il les respecta, *Traité hist.* p. 16.

conclut que le chant ambrosien introduisit les airs rhythmés et mesurés qui répondaient à la prosodie des hymnes admises fort tard dans l'office divin par la liturgie romaine (1). On lui attribue plutôt par une sorte de tradition qu'en s'appuyant sur des témoignages anciens, l'adoption des quatre tétrachordes helléniques les plus répandus, le dorien *re, mi, fa, sol*; le phrygien, *mi, fa, sol, la*; l'éolien, *fa, sol, la, si*; le myxolydien, *sol, la, si, ut*. Pour augmenter l'étendue de ces tétrachordes, il y aurait ajouté la quinte supérieure qui les surmonte dans les quatre tons impairs, authentiques ou primitifs des huit tons du plain-chant actuel (2).

I. *Re, mi, fa, sol, la si, ut, re.*
III *Mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi.*
V. *Fa, sol, la, si, ut, re, mi, fa.*
VII. *Sol, la, si, ut, re, mi, fa, sol.*

Quelle serait la part de S. Grégoire? « *Antiphonarium centonizans*, dit Jean Diacre, *cantorum constituit scholam... Antiphonarium centonem cantorum studiosissimus nimis utiliter compilavit.* » Et son biographe anonyme : « *Deindè*

---

(1) D. Gerbert. *De cantu* t. I, p. 253 : « *Observat nimirum ex Thomasii antiphonalibus Mabillonius in suo Musæo italico, commentario nimirum in ordinem romanum, Ecclesiam romanam antiquitus non admisisse hymnos in divinis officiis : idque, inquit, manifestum est tum Amalarii supplemento, tum ex libris Benedicti censii hic editis, ex quibus apparet hunc morem ad sæc. XII perseverasse.* » D. Gerbert expose ensuite d'autres différences qui distingueraient le chant de S. Ambroise de celui de S. Grégoire; mais il a soin de faire observer que ces idées ne se sont produites que longtemps après ces saints docteurs. Voir aussi la note de M. Nisard à D. Jumilhac, p. 150.

(2) Fétis. *Biogr. univ.* p. CXLIX, t. I; Danjou, t. II, p. 66. — Ici le mot ton signifie mode. Il se prend encore dans le sens d'intervalle. La phrase doit régler l'acception.

propter musicæ dulcedinem, antiphonarium aliumque cantum tam in die quam in nocte per annum canendum composuit, ordinavit atque constituit. » Ainsi S. Grégoire compila et composa des chants pour la messe et l'office du soir. Nous parlerons ailleurs de la notation de ses livres ; mais ici nous n'avons encore que des conjonctures sur le nombre des modes qu'il consacra. Les uns lui attribuent les quatre tons pairs, nommés plagaux, inférieurs et qui correspondent aux quatre tons ambrosiens indiqués tout-à-l'heure : S. Grégoire reprenant les mêmes tétrachordes aurait placé au-dessous la quinte que S. Ambroise avait mise au-dessus.

II. *La, si, ut, re, mi, fa, sol, la.*
IV. *Si, ut, re, mi, fa, sol, la, si.*
VI. *Ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut.*
VIII. *Re, mi, fa, sol, la, si, ut, re.*

D'autres croient qu'il reconnut quatorze modes. Cette division se conçoit aisément, puisque les sept notes de l'octave peuvent être prises successivement pour point de départ de la gamme : on aura par là sept tons authentiques. En mettant leur quinte supérieure sous la quarte inférieure, on aura sept tons plagaux correspondants. Admise ou non par S. Grégoire, cette division, qui est celle de l'antiphonaire de Montpellier, a été très anciennement reconnue chez les Latins (1).

Aux huit tons mentionnés, il faudrait ajouter ces trois autres avec leurs plagaux correspondants :

AUTHENTIQUES.	PLAGAUX.
IX. *La, si, ut, re, mi, fa, sol, la.*	X. *Mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi.*
XI. *Si, ut, re, mi, fa, sol, la, si.*	XII. *Fa, sol, la, si, ut, re, mi, fa.*
XIII. *Ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut.*	XIV. *Sol, la, si, ut, re, mi, fa, sol.*

(1) Baïni, *Memorie storico-critiche*, etc. T. II, p. 81.

Il est vrai que les tons IX, XI et XIII par la transposition et l'emploi du *si* bémol, rentrent dans les I, III et V de notre division par huit tons; mais ils dispensent au moins d'introduire ce signe. Les tons X, XII et XIV semblent reproduire les tons III, V et VII; mais il faut observer que le rôle de la tonique et de la quinte n'est pas exactement le même dans les pièces des tons correspondants; l'importance de ces deux notes diffère et justifie théoriquement la distinction établie par la division en XIV modes.

S. Grégoire avait été amené à multiplier les modes parce qu'en réunissant les chants en usage alors, il en rencontra sans doute qui dépassaient les limites des modes ambrosiens. M. Fétis pense que les désordres occasionnés par les invasions des Ostrogoths et des Lombards avaient d'ailleurs bouleversé les institutions musicales de l'archevêque de Milan.

Quoiqu'il en soit, la division par huit et par quatorze modes traversa le moyen-âge. Charlemagne maintint la division par huit (1). Elle a dominé jusqu'à notre temps. Au XVIe siècle, Glaréan tenta d'introduire la division en douze tons, et il établit son système dans le *Dodecachordon* publié en 1547. Il veut la suppression des deux tons qui ont pour note fondamentale le *si* marqué par la lettre B dans la notation romaine. La raison en est que cette note n'a pas de quinte juste et produit une division bâtarde.

Ce sentiment a eu ses partisans (2); mais il respectait la

---

(1) Gerbert. tom. I, p. 268. « *Octo tonos*, dit Alcuin, *in musica consistere musicus scire debet... Quatuor eorum authentici vocantur... plagii autem conjuncte dicuntur omnes quatuor.* »

(2) Par exemple Wonegger, abréviateur de Glaréan, Poisson. *Traité du chant grég.* p. 68.

constitution de l'échelle grégorienne qui consiste essentiellement dans l'octave diatonique ou la succession de cinq tons et de deux demi-tons placés dans la gamme à des degrés qui varient selon les modes.

Le déplacement du demi-ton par l'emploi du *si* bémol a été admis *accidentellement*, lorsque la succession des notes amenait la consonnance insupportable à l'oreille de *si* contre *fa;* cet abaissement du *si* indiqué dans des manuscrits très anciens pouvait se faire dans la pratique lors même qu'il n'aurait pas eu de signe dans la notation (1). Il n'est pas probable en effet que la relation de triton dans un même neume ou formule de chant ait moins choqué l'oreille des anciens que la nôtre, et qu'ils aient toléré plus que nous le *diabolus in musicâ* des traités du moyen-âge.

Lorsque la succession mélodique l'exigeait, ainsi qu'il arrive quelquefois dans les modes qui ont *sol* pour finale, le demi-ton ascendant remplaçait l'effet du *si* bémol pour éviter le triton et s'appliquait au fa : *sol*, *la*, *si*, *la*, *sol*, *fa* dièze, *sol* (2). Le demi-ton ascendant comme le demi-ton descendant n'avait pas toujours un signe sur le livre.

La relation de quinte mineure ou de *si* bémol avec *mi*, combattue par quelques théoriciens, existe dans les plus anciens manuscrits et n'a pas les inconvénients de la quarte majeure (3).

---

(1) Voyez Fétis, *Rev.* de M. Danjou, t. I, p. 23; D. Jumilhac et les divers mémoires publiés pour la défense de l'édition de plain-chant Reims-Cambrai. Le bémol est appelé *feint, musica ficta*, dès le XIV[e] siècle, lorsqu'on l'exécute sans qu'il soit marqué.

(2) D. Jumilhac. Fétis, *Rev.* de M. Danjou, t. I, p. 27.

(3) Voyez les mémoires pour l'édition Reims et Cambrai. Nous avons eu nous-même plusieurs des manuscrits de la commission sous les yeux.

Une étude approfondie des manuscrits a mis depuis peu hors de doute la modification accidentelle du *si* par pure euphonie. Il est d'autant plus facile de la concevoir qu'en dehors du plain-chant ecclésiastique, la musique profane, libre dans ses allures, était arrivée dans ses compositions à rencontrer les gammes de la musique moderne, c'est-à-dire les modes majeur et mineur que l'harmonie devait adopter et fixer nettement. Cette transition des modes grégoriens aux deux modes de la musique proprement dite doit être expliquée.

Sa première source est, disons-nous, dans la musique vulgaire qui se développait avec indépendance en dehors de l'Église. M. de Coussemaker a publié en effet des morceaux du XIIIe et du XIVe siècle, en *re* mineur, en *sol* majeur avec le *fa* dièze marqué dans le texte, en *ut*, en *sol* mineur avec le *fa* et l'*ut* dièzes indiqués. Ce dernier accuse la transition de *sol* en *re* (1).

La seconde source, trop exclusivement signalée avant les faits constatés par M. de Coussemaker, est dans les travaux du XVIe siècle sur les lois de l'harmonie (2). Monteverde poursuivant des effets harmoniques nouveaux les chercha dans des voix nouvelles. Il sortit des accords consonants qui avaient fourni à Palestrina des combinaisons profondes, mais d'une gravité dont le siècle se fatiguait, et il employa les dissonances qui résultent de la simultanéité de la quarte, de la quinte et de la septième (3).

---

(1) *Hist. de l'harm. au moy.-âge*, p. 96.

(2) Voir le tableau des essais tentés à cette époque, dans la *Revue*, etc., p. 425 et suiv., t. II, et p. 114 et suiv., t. III. Art. de M. Danjou.

(3) Fétis, *Traité d'harm.* et *Biog. univ.* art. *Monteverde*. Le

Comme l'oreille exige impérieusement la résolution de la *sensible* sur la tonique, cette résolution donna lieu à des préparations, à des cadences trompeuses, à des contrastes que l'harmonie conforme à la tonalité ancienne ne pouvait obtenir par les prolongations, son unique ressource pour les dissonances. La note sensible réduisit enfin tous les anciens modes aux deux modes *majeur* et *mineur* : la raison en est qu'il ne peut y avoir qu'une note sensible dans l'octave, et que l'autre demi-ton ne peut être placé pour l'harmonie qu'après le second degré, ce qui donne le mode mineur, ou après le troisième, d'où résulte le mode majeur.

Depuis la fin du XVI[e] siècle, il y a donc deux tonalités nettement déterminées. Celle de S. Grégoire où les deux demi-tons occupent huit places différentes dans autant de modes ; celle de la musique proprement dite, représentée par deux gammes où les deux demi-tons occupent une place invariable quelle que soit la première note de ces gammes. Outre cette différence constitutive, il en est une autre qui consiste dans la liberté laissée à la musique moderne d'altérer la gamme dans le cours de la mélodie par les signes accidentels, ou même de passer d'une gamme à une autre par les combinaisons harmoniques dites modulations.

§ II.

LA SOLMISATION.

SOMMAIRE. — Qu'est-ce que la solmisation ? — Système des Grecs. — Système de Guï d'Arezzo ; solmisation par les muances. — Origine de la solmisation moderne.

La solmisation consiste à entonner les sons d'une gamme

P. Martini avait remarqué le caractère des innovations de Monteverde lorsqu'il disait : « *Per essere però egli stato uno de' primi a introdurre la Musica moderna, ebbe molti contradittori, che lo rimproverarono di aver contravvenuto alle stabilite Leggi della buona Musica.* » Fugue à cinq voix, ex. V, p. 180 de l'*Esemplare o sia saggio fond. pratico di contrap. fugato.* P. II.

en leur appliquant des syllabes de convention qui servent à les nommer, par exemple, *ut*, *re*, *mi*, etc. Le besoin d'aider ainsi la mémoire dans la distinction des sons a toujours été senti. Les Indous et les Chinois ont solfié au moyen de monosyllabes, comme les Grecs (1). La division du disdiapazon en tétrachordes, employée par les derniers, bornait à quatre les syllabes indicatives des sons. Les quatre cordes étaient désignées par *tê*, *ta*, *tê*, *to*, comme nous disons *la*, *si*, *ut*, *re*. La syllabe *tê* donnée à la corde proslambanomène ne revenait plus que sur la mèse, à cause de la conjonction des tétrarchordes (2). Ainsi au lieu que notre division par octaves nous fait appliquer le même monosyllabe aux mêmes sons, *ut*, *ut*, *re*, *re*, la division tétrachordale obligeait les Grecs à donner le même nom à des sons divers et qui ne formaient pas entre eux un accord parfait.

Il est probable que la solmisation grecque par tétrachorde se conserva dans l'Église après l'adoption des modes helléniques et la division de l'échelle en octaves ; car nous ne voyons pas d'autre formule en usage. Les auteurs se taisent sur la manière dont on solfiait. Il n'est pas vraisemblable qu'en chantant on ait désigné les sept degrés par les lettres romaines qui les notaient ; car on ne comprendrait pas comment ce système, qui serait le système actuel, aurait été abandonné malgré sa simplicité pour la solmisation exachordale et la difficile méthode des muances que le moine Gui d'Arezzo enseigna au commencement du XI[e] siècle (3).

---

(1) Fétis. *Résumé*, etc., p. XLV et LVI.

(2) Se reporter au tableau du système grec, ci-dessus.

(3) M. Fétis, *Résumé phil.* p. CLXIX, ne croit pas que Gui d'Arezzo soit l'inventeur de la division de l'échelle par les exachordes. Quoiqu'il en soit, elle existe au XI[e] siècle.

Gui d'Arezzo connaissait les sept tons différents de l'octave grégorienne. Mais alors on n'avait pas la pensée d'appliquer un nom propre à chacun des sept sons, parce que les exigences de la mélodie rendaient variable la septième note de l'octave. Cette note à son état naturel ne jouant pas, dans la tonalité ancienne, le rôle de la corde sensible dans la musique moderne, était, par rapport à l'*ut* de notre gamme naturelle, ce que le *mi* est au *fa*. Gui s'arrêta donc au sixième degré, et il nomma les six intervalles de cet exachorde *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* (1). En appliquant cette division par six aux octaves grégoriennes, il plaça l'*ut* en face du C; et il ajouta, comme on le faisait déjà de son temps, un Γ sous la note A de la corde proslambanomène pour établir exactement l'exachorde au-dessous du C. La corde douteuse B ne figurait pas dans cette nouvelle division : en transposant l'*ut* trois degrés plus haut, vis-à-vis de l'F, le B se rencontrait avec *fa* et devenait bémol : en transposant l'*ut* trois degrés plus bas, vis-à-vis Γ, le B devenait bécarre. De sorte qu'on nommait toujours *mi*, *fa*, ou *la*, *fa*, les deux notes entre lesquelles se trouvait le demi-ton.

Le tableau suivant et l'explication de la manière de s'en servir éclairciront tout ce système (2).

---

(1) Il emprunta ces syllabes à l'hymne *Ut queant laxis* mise sur un chant dans lequel chaque demi-vers commence par une corde différente, en montant par degrés diatoniques une sixte majeure. Ce chant n'est pas en usage aujourd'hui; mais il se trouve dans une foule de traités. Du reste Gui d'Arezzo en donnant ces syllabes pour exemple ne prétendait pas fixer par elles la solmisation. C'est Francon de Cologne qui le premier les donne comme formule classique usitée en Angleterre, en France et en Allemagne, sans dire qu'elles viennent de Gui d'Arezzo.

(2) C. f. Dom Jumilhac, p. 104 et suiv. Poisson, p. 38 et 39.

GAMME GRÉGORIENNE.	EXACHORDE DU BÉMOL.	EXACHORDE DIT DE NATURE.	EXACHORDE DU BÉCARRE.
—	—	—	—
ee			la
dd	la		sol
cc	sol		fa
— bb	fa		mi
aa	mi	la	re
g	re	sol	ut
f	ut	fa — un demi-ton.	
e	un ton.	mi	la
d	la	re	sol
c	sol	ut	fa
— b	fa — un demi-ton.	un ton.	mi
a	mi	la	re
G	re	sol	ut
F	ut	fa — un demi-ton.	
E		mi	la
D		re	sol
C		ut	fa
— B			mi
A			re
Γ			ut

Remarques. 1. Les points ... indiquent la marche ascendante ; la ligne pleine — la marche descendante.

2\. Nous supposons qu'on prend pour point de départ les degrés extrêmes de l'exachorde en nature : alors,

3\. Si on veut monter la gamme en *si* bécarre, on quitte l'exachorde de nature au degré qui précède le *re* dans l'exachorde de bécarre, et on reprend le *re* dans l'exachorde de nature, de la même façon. On solfie donc *ut, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, re, mi*, etc. Si on veut monter en *si* bémol, on suit la même marche, et on passe au *re*, en allant de l'exachorde de nature à l'exachorde de bémol et réciproquement : *ut, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, re*, etc.

4\. Si on veut descendre la gamme en *si* bécarre, on quitte l'exachorde de nature au degré qui précède le *la* dans

l'exachorde de bécarre, et on quitte celui-ci au degré qui précède le *la* dans l'exachorde de nature. On solfie donc *la*, *sol*, *fa*, *la*, *sol*, *fa*, *la*, etc. Si on veut descendre la gamme en *si* bémol, on suit la même marche, en quittant l'exachorde de nature pour arriver au *la* dans l'exachorde de bémol et en repassant de celui-ci au premier : *la*, *sol*, *fa*, *la*, *sol*, *fa*, *la*, etc.

5. Le passage se fait donc en montant sur le *re* et en descendant sur le *la*.

6. Il en résulte qu'on donne le même nom à des notes diverses, et que deux mêmes syllabes qui se suivent ne désignent pas toujours un intervalle de même valeur.

Le passage d'un exachorde à l'autre a fait donner à cette méthode le nom de solmisation par *muances*. Compliquée et pénible dans la pratique, elle ne se justifie que par ses rapports avec la tonalité intime du plain-chant. C'est aussi le seul moyen d'expliquer comment elle s'est conservée si longtemps dans les écoles.

Je laisse de côté les diverses syllabes proposées pour remplacer *ut*, *re*, *mi*, etc., mais qui n'avaient pas pour but de renverser la théorie des muances (1). Au milieu du XVI[e] siècle, Vaëlreant paraît avoir enseigné à Anvers la solmisation par les sept monosyllabes : *bo*, *ce*, *di*, *ga*, *lo*, *ma*, *ni*; vers le même temps, le flamand Anselme ajoutait *si* à la formule ancienne pour distinguer le septième degré, et il le nommait *bo*, s'il était bémol (2). Lemaire, musicien

---

(1) Voyez *De la Solmisation*, par M S. Morelot, *Revue*, t. III, p. 302 et suiv.

(2) On peut voir dans la *Biog. univ.* de M. Fétis à *Anselme de Flandres* et *Lemaire*, comment la question soulevée de toutes parts sur la solmisation du septième degré a introduit diverses additions dont il est difficile de bien reconnaître l'origine.

français, au commencement du XVII[e] siècle, a donné au *si* bémol le nom de *za* qui lui est resté dans nos écoles de plain-chant.

Le système des muances se conserva là où le *si* bémol ne recevait pas un nom particulier ; on nommait *fa* le *si* bémol, et les autres notes changeaient de nom en conséquence jusqu'au prochain *si* bécarre.

Doni, au XVII[e] siècle, substitua la syllabe *do* à *ut;* dans le même temps l'Allemagne commençait à remplacer les syllabes *ut*, *re*, etc., par les lettres *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b* (si *b.*), *h* (si *nat.*). Cet usage a prévalu au-delà du Rhin.

La notation en chiffres dont nous parlerons permet de ne pas tenir compte du nom propre des sons; il suffit de se souvenir de leur degré dans la gamme; ainsi la tonique peut être nommée *ut* pour tous les tons.

§ III.

NOTATION.

SOMMAIRE. — Notation grecque. — Notations dites boétienne et grégorienne. — Notation en neumes. — Origine des neumes. — Leurs espèces. — Lecture des neumes. — Explication et tableau des signes neumatiques. — Notation carrée. — Notations modernes. — Appréciation des réformes proposées.

On a vu que les Grecs ont noté les sons de la musique au moyen des lettres de l'alphabet, et que Pythagore imagina des signes symboliques pour la notation propre de la musique instrumentale. Il semble que les gammes helléniques renfermées dans le disdiapazon n'avaient besoin que de seize lettres correspondant aux seize degrés de l'échelle. Mais on appropria des caractères particuliers à chaque mode, on distingua par des signes spéciaux les combinaisons des tétrachordes qui variaient comme le point de départ ou la tonique des modes et l'on nota différemment les sons de la

musique chromatique et enharmonique. De là, une tablature très compliquée où l'on ne compte pas moins de seize cent vingt signes pour tous les sons musicaux. Cinq signes indiquaient la durée des sons, et quatre, celle des silences; ils consistent en petites lignes combinées avec des lettres. La notation des sons exigeait que les vingt-quatre lettres de l'alphabet fussent accouplées, allongées, mutilées, renversées de plusieurs manières (1); les signes pouvaient ainsi se multiplier indéfiniment.

On croit que les Romains, à l'exemple des Grecs, notèrent la musique par les lettres de leur alphabet national. Mais on ne sait à quelle époque furent adoptées les quinze lettres, depuis A jusqu'à R exclusivement, pour remplacer le système hellénique. Cette notation n'est pas due à Boèce, quoiqu'on l'appelle *boëtienne* (2). On ignore aussi quel est l'auteur de la réduction de ces quinze lettres dans les huit premières, répétées en caractères minuscules pour la seconde octave; mais on a nommé cette notation *grégorienne*, parce que plusieurs pensent que S. Grégoire l'adopta, si même il n'en est pas le créateur.

Quoiqu'il en soit, ces deux notations ont été usitées au moyen-âge. L'antiphonaire de Montpellier, découvert par M. Danjou et qui a servi de base aux travaux de la commission de Reims et Cambrai pour la réédition du plain-chant romain, est en notation boétienne accompagnée des neumes dont nous allons parler. La grégorienne n'a pas laissé de monument aussi considérable;

---

(1) On peut en voir des exemples dans le *Dict.* de J.-J. Rousseau, Pl. H; dans Boëce, *De musicâ*, lib. IV, col. 1251 et suiv. Ed. Migne.

(2) Voir les derniers chapitres du IV[e] livre de Boëce.

mais un grand nombre de manuscrits en offrent des exemples (1).

Les manuscrits du VIIIe au XIIe siècle présentent une autre espèce de notation dont les signes n'ont avec les lettres aucune analogie. « Elle est composée de deux sortes de signes, dit M. de Coussemaker : les uns, en forme de virgules, de points, de petits traits couchés ou horizontaux, représentaient des sons isolés ; les autres en forme de crochets, de traits diversement contournés et liés, exprimaient des groupes de sons composés d'intervalles divers. De ces virgules, de ces points, de ces traits couchés et horizontaux sont nées la longue, la brève et la semi-brève de la notation carrée, usitées dans la musique mesurée du XIIe siècle et du XIIIe. Les crochets, les traits diversement contournés et liés ont produit les ligatures ou liaisons de notes de cette même notation (2). »

Ces signes qui nous paraissent aujourd'hui de bizarres hiéroglyphes composent la notation neumatique. Au moyen-âge *neume* et note, *neumer* et noter sont synonymes. On entend aussi par *neume* une suite de notes qui forment un groupe et subdivisent une phrase musicale. Dans l'un et l'autre cas l'étymologie la plus rationnelle est dans *pneuma*. En effet, le signe de notation rend le *son* abstraction faite des paroles ; et le groupe de notes s'exécute en une seule expiration du souffle (3).

(1) Les livres didactiques doublent la lettre, lorsque la note dépasse la double octave : *a* marquant le *la*, *aa* indique l'octave supérieure.

(2) *Hist. de l'harm. au moyen-âge*, p. 151, 152.

(3) Cette double acception concilierait peut-être les définitions différentes du neume données par MM. Fétis, Th. Nisard et de

L'origine des neumes est encore incertaine. J'énoncerai les diverses opinions ;

Selon M. Kiesewetter, les neumes ne seraient autre chose que l'ancienne notation des Romains, *nota romana ;* et c'est en neumes que S. Grégoire aurait noté son antiphonaire dont celui de Saint-Gall, publié par le P. Lambillotte, paraît être une copie. Le silence de Boèce qui ne parle que de lettres est la plus forte objection contre ce système.

Selon M. Fétis, les neumes seraient d'origine orientale et les Barbares des invasions les auraient introduits en Occident. Indépendamment d'une notation celtique que ce savant croit avoir découverte, il distingue deux notations neumatiques, l'une *saxonne*, l'autre *lombarde*. « Les rapports qui existent entre ces deux notations se manifestent par un caractère principal qui consistait à représenter les sons isolés par des points dont la position respective d'élévation ou d'abaissement déterminait les intonations. Les différences des deux notations ne se trouvaient que dans les

---

Coussemaker. — Le neume, pris dans le sens de groupe de sons, apparaît surtout dans les *Alleluia*. Je lis dans l'*Expositio Missæ* de S. Bonaventure, c. 2 : « *Per charitatem merebimur gaudia regni cœlestis quod per* alleluia *designatur... Gaudium Sanctorum interminabile et ineffabile dicitur, quod per* pneuma *post* alleluia *dulce et longum satis proprie declaratur. Solemus enim longuam notam tonando post* alleluia *super hanc litteram* a, *prolixius decantare, quasi dicat : Gaudium Sanctorum in cœlis interminabile et ineffabile est.* » On a nommé simplement neume, au singulier, un ensemble de neumes qui se suivent sur une même voyelle. Mais la définition propre est celle que nous avons donnée d'après Fr. Gafori : « *Neuma est vocum seu notularum unica respiratione congrue pronunciandarum aggregatio.* » Le P. Martini a remarqué que l'on appelle aussi neume « *una specie di corta recapitulazionne del canto di un modo, la quale si fa in fine di un' antifona o di un versetto, o di un alleluja, con una simplice varietà di suoni, e senza aggiungervi parola alcuna.* »

formes des signes destinés à représenter des groupes de sons (1). » Le fond de ce système est appuyé sur la ressemblance des signes neumatiques avec les notations orientales des Ethiopiens et des Arméniens et les accents des livres des Juifs. Or, on ne reconnaît cette analogie de forme qu'avec la notation arménienne plus récente que M. Fétis ne le suppose. De plus, est-il croyable que des barbares sans écriture nationale connue auraient donné à la civilisation une écriture musicale? Enfin M. Fétis explique la forme des signes neumatiques en disant qu'ils convenaient à la musique des orientaux surchargée de mouvements de voix et d'ornements, parce qu'ils représentent plutôt des sons rapides groupés dans une certaine unité, que des sons isolés. Mais alors il serait d'autant plus difficile de comprendre comment on les a préférés à la notation par lettres, pour un chant diatonique et grave comme celui de l'Église latine.

Selon M. Th. Nisard les neumes ne seraient que les signes d'une ancienne sténographie romaine dérivés du point.

Selon M. de Coussemaker, « les neumes ont leur origine dans les accents. L'accent aigu ou l'arsis, l'accent grave ou la thésis, et l'accent circonflexe, formé de la combinaison de l'arsis et de la thésis sont les signes fondamentaux de tous les neumes. » En effet ceux-ci dérivent de trois formes radicales, la *virgule* répondant à l'accent aigu et comme lui indiquant l'élévation de la voix ; le *point* qui fut aussi appelé *gnomo* et qui n'ayant pas eu d'abord exactement la figure d'un point rond ou carré, peut répondre à l'accent grave : il indique, comme lui, l'abaissement de la voix ; le neume composé, appelé *clivus* ou *clinis* lorsqu'il marque un pre-

(1) Voyez *Résumé phil.* p. CLXI et suiv. et les pl. a, B, C.

mier son plus élevé que le second, et *podatus* lorsque le second est plus élevé que le premier : il répond à l'accent circonflexe qui représente l'élévation et l'abaissement de la voix (1). M. Vincent reconnaît également cette origine à cause de l'identité qui existe entre la place, la fonction des neumes et celles des accents.

Les neumes employés comme notes musicales dérivées des accents se sont développés peu à peu, sans qu'on puisse suivre précisément leur marche. Mais ils formaient une écriture complète au temps de S. Grégoire : on peut le conclure de ce qu'elle apparaît dans les manuscrits les plus anciens du chant ecclésiastique, tels que l'Antiphonaire de Saint-Gall du VIIIe siècle. Elle supplanta la notation par lettres qu'elle permettait d'abréger ; elle avait d'ailleurs sur celle-ci, on le verra, l'avantage d'indiquer le rhythme.

Les neumes ont régné exclusivement du VIIIe siècle au XIIe, et les différences d'écriture remarquées par M. Fétis peuvent s'expliquer par le génie calligraphique de tel ou tel peuple, ainsi que le dit M. de Coussemaker.

Nous distinguerons, avec ce savant musicologue, quatre espèces de neumes qui se succèdent chronologiquement, mais non pas d'une manière si absolue que les premières ne se rencontrent encore après l'introduction des autres :

Les *neumes primitifs*, seuls en usage jusqu'à la fin du IXe siècle, où l'on n'aperçoit aucun signe qui régisse la hauteur de l'intonation ;

Les *neumes à hauteur respective*, à partir du Xe siècle, où l'élévation et l'abaissement des signes facilite le mouvement de la voix en parlant aux yeux. Une ligne à la pointe sèche

---

(1) Ch. II, p. 158, 159, 160.

ou à l'encre, fut ensuite employée pour marquer la position invariable d'une des notes à laquelle on pouvait rallier toutes les autres;

Les *neumes à points superposés*, du XI[e] siècle, où le même système est plus nettement établi.

Les *neumes guidoniens*, où d'après les perfectionnements de Gui d'Arezzo une seconde ligne parallèle est ajoutée à la première, de sorte qu'il y a deux notes au lieu d'une invariablement fixées. La ligne supérieure est jaune et marquée de la lettre C qui est la clef d'*ut;* la ligne inférieure est rouge et marquée de la lettre F qui est la clef de *fa*. Mais comme elles ne détruisaient pas toute incertitude dans l'intervalle de quinte ou de quarte qui les séparait, Gui ajouta encore deux lignes qui complétèrent la portée. Les lettres F, C, G, mises en tête des lignes, devinrent les clefs modernes de *fa*, d'*ut* et de *sol*. Peu à peu les signes neumatiques en se précisant sur la portée se transformèrent dans la notation carrée, composée des longues à queues, des brèves et des semi-brèves. Cette transition commence dès le XII[e] siècle.

Si la lecture des neumes guidoniens est facile, il n'en est pas de même de la lecture des autres, surtout des neumes primitifs. L'opinion la plus commune est qu'ils sont indéchiffrables par eux-mêmes, c'est-à-dire s'ils ne sont pas traduits par la notation en lettres, comme dans l'antiphonaire de Montpellier, ou si quelques lettres, quelque signe, au commencement d'une pièce ne donnent le degré de l'intonation. Il n'y a pas de raison, sans cela, pour commencer sur tel degré de l'échelle plutôt que sur tel autre, et rien ne détermine le mode de la pièce avec assurance. C'est pourquoi les pièces de chant se trouvent quelquefois réunies, non point selon l'ordre des offices, mais suivant les modes

auxquels ils appartiennent : de là le nom de *tonarium* donné à ces manuscrits. L'antiphonaire de Montpellier est de ce genre. De plus les signes qui marquent les intervalles peuvent s'interpréter de diverses manières : ainsi le *podatus* désigne aussi bien une seconde qu'une tierce, une quarte qu'une quinte. On sent qu'il y a là une énorme difficulté, quand même on serait profondément exercé dans la pratique et l'étude des formules grégoriennes qui caractérisent chaque mode. J'ajouterai toutefois que M. de Coussemaker, le P. Lambillotte et d'autres musicologues ne désespèrent pas de résoudre complètement le problème de cette lecture.

C'est ici le lieu d'exposer le sens des signes neumatiques pris en particulier et dont nous reproduisons la figure avec la traduction, à la dernière planche de ce volume (1).

1. Le *point* représente une note grave.
2. La *virgule* représente une note aigue par rapport au point. Si donc à la suite d'un point on trouve une virgule, cette seconde note sera plus élevée dans l'échelle que la note figurée par le point.
3. Le *podatus* appelé aussi *inflatilis* contient toujours deux notes ascendantes : « *Pes notulis binis*, dit Jean de Muris, *sursum vult tendere crescens* (2). »

(1) On a publié depuis quelque temps plusieurs tableaux des neumes. Celui que nous exposons a servi à la lecture des manuscrits qui sont la base de l'édition des livres de chant publiée par la commission de Reims et Cambrai. Il nous a été obligeamment communiqué par M. l'abbé Tesson, directeur au séminaire des Missions étrangères, l'un des hommes les plus versés dans la science et la lecture des notations du moyen-âge. L'interprétation des signes est tirée soit de manuscrits en neumes avec traduction en lettres, soit des ouvrages des didacticiens du moyen-âge, Gui d'Arezzo, Jean Cotton, Jean de Murris, Jérôme de Moravie, etc.

(2) Ap. Gerbert.

4. Le *clivis* ou *clinis* figure deux notes descendantes. Jean de Murris dit :

> « *Vult notulis binis semper descendere clivis,*
> *Obscurumque sonum notat illius nota finis.*
> *Clivis componitur ex nota et seminota* (1). »

5. Le *torculus :* trois notes dont la seconde est plus élevée dans l'échelle que les deux autres.
6. Le *scandicus* : trois ou quatre notes ascendantes, la dernière indiquée par une virgule.
7. Le *climacus* : trois ou quatre notes descendantes. La plus élevée a la figure d'une virgule.
8. Le *quilisma ascendens* indique comme le scandicus trois ou quatre notes ascendantes ; mais il diffère dans l'exécution.
9. Le *quilisma descendens* indique comme le climacus trois ou quatre notes descendantes ; mais il diffère dans l'exécution.
10. Le *porrectus* est considéré par plusieurs auteurs comme un neume d'ornement. Cependant on le trouve presque constamment traduit dans l'antiphonaire de Montpellier par trois notes dont la deuxième est inférieure dans l'échelle aux deux autres : ce serait un clivis terminé par une virgule.
11. Le *distrophus* : deux notes unissonnantes.
12. Le *tristrophus* : trois notes unissonnantes. Ce neume a cela de particulier qu'il paraît ne se trouver jamais que sur le *fa*, le *si* bémol et sur l'*ut*.
13. L'*epiphonus* est une espèce de podatus dont la pre-

(1) Id.

mière note est longue et la seconde brève. C'est un neume d'ornement appelé plus tard *plique ascendante*. Quelquefois c'est la première note qui est brève.

14. Le *cephalicus*, neume d'ornement, appartient au clivis. Gui d'Arezzo l'appelle *nota liquescens*. C'est la *plique descendante*.

    Il y a encore un autre neume qui paraît appartenir au céphalicus : il contient trois notes dont une longue et deux liquescentes ou limpides.

15. Le *podatus major* ou podatus précédé d'un point.

16. Le *pressus major* et le *pressus minor* sont l'inverse du podatus major et appartiennent au clivis. Ils indiquent les tenues à la fin de certaines phrases mélodiques.

On confond presque toujours, mais à tort, le pressus major avec le tristrophus. Ce dernier neume n'affecte que certaines notes, tandis que le pressus major se rencontre sur toutes les notes de l'échelle (1). Dans la traduction du manuscrit de Montpellier, il est indiqué par un signe particulier. Dans les manuscrits du XI[e] siècle notés en points, il est indiqué ainsi que le podatus major par un signe ondulé (~~); ce qui indiquerait peut-être dans l'exécution une vibration de la voix, un espèce de *tremolo*.

La notation en neumes marque donc non seulement l'intonation des sons, mais aussi leur durée. On a vu par les

---

(1) Cette observation faite par M. Tesson n'expliquerait-elle pas la méprise de M. Nisard et de M. Tardif, relevée par M. Vincent? Les deux premiers savants avaient cru tenir une clef des neumes primitifs en observant que le pressus était toujours sur les degrés d'*ut* et de *fa*. C'est le tristrophus qui rendrait les services attendus du pressus; mais il y a toujours la difficulté de reconnaître lequel des trois degrés il désigne.

citations de Jean des Murs, écrivain du XIV[e] siècle, que la première note du podatus est brève et la seconde longue ; que le clivis se termine par une brève. Jérôme de Moravie indique le mouvement des sons des *neumæ gradatæ* ou *quilismata* : « *Prima longa, secunda brevis, tertia semibrevis, quarta longa* (1). » Le système relatif à la durée des sons s'est coordonné et précisé à mesure que le progrès de l'harmonie fit entendre plusieurs notes contre une seule.

Les groupes de sons étaient, jusqu'à un certain point, séparés dans la notation en neumes, par la figure des neumes eux-mêmes, puisqu'on ne pouvait accorder du repos à la voix qu'à la fin d'un signe : mais combien de signes simples ou composés devait-on grouper ensemble, c'est ce qu'on ne saurait voir que par un signe accessoire et ce qu'une parfaite connaissance des formules qui composent les modes ne révèle qu'imparfaitement. Le manuscrit de Montpellier distingue les groupes de sons en séparant les groupes correspondants des lettres boétiennes ; les manuscrits à points superposés, en écartant plus ou moins les groupes de points (2) ; les manuscrits à lignes, par de petites barres.

Les nuances d'exécution qui constituent l'expression

---

(1) V. les règles suivies au moyen-âge dans le traité de M. de Coussemaker et les documents qui l'accompagnent. Du reste, il y aura sans doute pendant longtemps des divergences d'opinion sur la manière d'interpréter quelques signes ou quelques passages des didacticiens relativement à la durée des sons. Ainsi dans l'épiphonus la première note est tantôt longue, tantôt brève, comme on le voit par l'antiphonaire de Montpellier ; la règle de Jérôme de Moravie pour le quilisma n'est pas précise ; les Grecs aujourd'hui exécutent les quatre notes avec une rapidité qui progresse à mesure qu'on approche de la dernière.

(2) *Mémoire sur la nouvelle édition*... Lecoffre, 1853, p. 30.

proprement dite étaient indiquées par les *litteræ significativæ* telles que *t, u, c, s, p, d, e, a;* mais le sens en est incertain depuis longtemps ; elles sont les initiales de mots qui signifient des choses tout opposées (1). Du reste, leur lecture n'est à nos yeux que d'une importance secondaire : l'essentiel est d'obtenir toutes les notes de la mélodie et leur mouvement rhythmique.

La notation carrée se forma graduellement des neumes à points superposés (2). Elle conserva, dans les livres imprimés, jusqu'au XVII[e] siècle, la tradition ancienne des neumes divisés par des barres (3), et de la diversité dans la durée des sons marquée par des notes doubles, à queues, carrées, en losange. Mais comme la difficulté de traduire les neumes primitifs avait, dès le XI[e] siècle, introduit des variantes dans les coupures, la confusion ne fit que s'accroître dans les neumes à points superposés et elle devint très sensible aux XIII[e] et XIV[e] siècles. A la Renaissance, on ne comprenait plus rien à ces longs *jubilus ;* on ne les exécutait plus qu'en partie, et les notes qu'on supprimait sont quelquefois, dans les manuscrits, comprises entre des parenthèses. Les éditions imprimées, qui gardèrent en principe les coupures neumatiques et le rhythme, ne les reproduisirent pas avec unité et conformément aux textes primitifs, puisqu'on ne remontait pas à la source.

---

(1) Alfieri, *Saggio*, etc., p. 115 ; *Mém.* cité pour l'édit. Lecoffre, p. 20. « *Cantor,* dit Jean Cotton, *manet incertus de modo intensionis et remissionis, siquidem* c *diversarum dictionum principium est, veluti* cito, caute, clamose; *similiter* l, *ut* levia, leniter, lascive, lugubriter. »

(2) V. le tableau dressé par M. de Coussemaker, p. 185.

(3) Livres des Chartreux, anciennes éditions de Venise et de Portugal.

L'abbé Nivers ayant fait prévaloir, à la fin du XVII[e] siècle, le système des notes égales en plain-chant, on conserva la notation carrée pour les livres d'église, dans toute la simplicité que nous lui connaissons. Quelques éditions du midi, celles de Lyon, par exemple, sauvèrent à peine quelques vestiges de la notation rhythmée.

Les développements de la musique moderne transformèrent peu à peu la notation noire et carrée pour le besoin de la mesure. Dès le XIII[e] siècle, Marchetto de Padoue dit que pour marquer la différence dans la durée des notes, les musiciens écrivaient les unes en rouge, les autres en noir. Pour éviter l'inconvénient de changer d'encre, on fit des notes vides et d'autres pleines. Dufay, Binchois inaugurèrent cette notation au XV[e] siècle. Les notes blanches en losange, les notes rondes, blanches et noires sur cinq à huit lignes l'emportèrent au XVI[e] siècle sur une autre notation qui se produisait alors, et qui consistait en lettres surmontées de signes de durée. Cette notation en lettres se conserva quelque temps pour les instruments à cordes qui se touchent avec les doigts. On mettait les lettres sur autant de lignes parallèles qu'il y avait de cordes dans l'instrument; mais elles indiquaient seulement le degré ou la hauteur des sons; la durée était marquée par les notes communes placées sur une seule ligne. On donnait à ce système le nom de *tablature*, qui désigne communément l'ensemble des signes dont se compose tout système de notation.

On a fait de nombreuses tentatives pour simplifier les notations ecclésiastique et musicale actuellement en vigueur : il ne s'agissait que d'employer des lettres, des signes sténographiques arbitraires ou des chiffres pour marquer les degrés de l'intonation, en y ajoutant des signes ac-

cessoires pour marquer la durée. Ces entreprises, dont plusieurs comptent encore de chauds partisans, n'ont pas réussi, et de nos jours on ne les continue que dans un petit nombre d'écoles. Est-ce routine et aveuglement? Nous ne le pensons pas. Les signes que l'on veut bannir sont très multipliés; mais ils parlent nettement et vivement aux yeux; le regard en saisit plusieurs à la fois, sans calcul et avec toute leur signification. La hauteur entre deux signes, dans la portée, exprime en quelque sorte pour l'œil l'intervalle qui sépare les deux sons pour l'oreille; la diversité dans la durée des sons est dans un juste rapport avec la dissemblance qui existe entre la forme des notes. D'ailleurs l'expérience ne confirme pas le jugement mathématique par lequel on condamne cette méthode. Les autres systèmes demandent moins à l'œil, mais plus au travail de l'esprit, quelles que soient les apparences.

M. Fétis a énuméré plusieurs des projets de réforme que nous repoussons (1). Je ne citerai que pour mémoire celui de J.-J. Rousseau (2), renouvelé du P. Souhaitty (1677) et basé sur l'emploi des chiffres; celui de De l'Aulnaye publié en 1785, et fondé sur l'emploi des lettres alphabétiques; enfin celui de l'abbé Démotz de La Salle accueilli favorablement à Saint-Sulpice et par plusieurs académies, depuis 1726. Le système de ce dernier repose sur une seule note dont la tête est ronde, carrée ou en losange et dont la queue est horizontale, verticale ou oblique. Les notes sont imprimées entre les syllabes auxquelles elles appartiennent.

---

(1) *Revue* de M. Danjou, t. III, p. 344.

(2) Voyez l'exposition qu'il en fait dans sa *Diss. sur la mus. mod.* et dans la notice lue à l'Acad des sciences, 22 août 1742, t. XIX de ses *OEuvres*, éd. de 1792.

§ IV.

RHYTHME ET MESURE. — ACCENTUATION.

SOMMAIRE. — Différence entre la mesure et le rhythme. — Rhythme musical des Anciens. — Rhythme ancien du plain-chant. — Réforme de Nivers. — Accentuation. — Rapports entre l'accent tonique et l'accent mélodique. — Exposé des principaux systèmes suivis dans les modulations psalmodiques.

La mesure en musique est une durée qui se subdivise mathématiquement en plusieurs temps ; la succession régulière et continue de ces durées caractérise le chant mesuré. Le rhythme est une succession de sons d'inégale valeur, mais qui ne forment pas une suite de groupes mathématiquement divisés.

L'égalité constante de la durée des sons contredit la nature; car si le chant exprime le sentiment, il le fait en suivant de toute nécessité un mouvement qui varie selon la nature et les élans du sentiment lui-même. Et ensuite, si l'on suppose le chant uni à la parole, la langue, quelque faible qu'en soit la prosodie, déterminera une certaine accentuation, c'est-à-dire un rhythme adouci. Il n'y eut donc jamais de chant entièrement dépourvu de rhythme.

Quel était le rhythme musical des Anciens ? Se bornait-il à donner à chaque syllabe sa valeur métrique, un temps à toutes les brèves, deux temps à toutes les longues, selon le rapport de 1 à 2 ? Cette opinion a des partisans ; mais il suffit d'en essayer l'application à une ode grecque ou latine pour voir qu'un tel asservissement est impossible autant que la suppression de tout rhythme.

S. Augustin donne une autre idée du rhythme en son traité de la musique. Quoiqu'il s'exprime avec beaucoup d'obscurité, il distingue nettement le rhythme de la mesure : c'est l'objet du IIIe livre *De musicâ ;* il comprend même

des pauses ou silences dans le rhythme. Appréciant les cinq premiers livres de son ouvrage, dans une lettre à l'évêque Memorius, il dit : « *Difficillime intelliguntur in eo quinque libri, si non adsit qui non solum disputantium possit separare personas, verum etiam pronunciando ita sonare morulas syllabarum, ut eis exprimantur sensumque aurium feriant genera numerorum, maxime quia in quibusdam etiam silentiorum dimensa intervalla miscentur, quæ omninò sentiri nequeunt, nisi ut auditorem pronuntiator informet* (1). »

La notation du plain-chant nous a déjà montré qu'il ne procédait point par notes égales, mais qu'il était rhythmé. Il est infiniment regrettable que l'on ne puisse espérer le rétablissement complet de ce rhythme. Il se conservait plutôt par la tradition que par des signes graphiques ; les auteurs anciens le disent (2), et l'on ne découvre pas de notes qui traduisent pleinement les passages de leurs écrits où ils traitent de ce rhythme en général. Il était libre quoique rationnel dans son allure et il se combinait avec des ornements nombreux : « *Aliæ voces*, dit Gui d'Arezzo, *ab aliis morulam duplo longiorem, vel duplo breviorem aut tremulam habeant, id est varium tenorem ... proponatque sibi musicus quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut metricus, quibus pedibus faciat versum ; nisi quod musicus non se tanta legis necessitate constringit, quia in omnibus se*

---

(1) V. Ed. Bened. Paris, 1679. T. I, col. 471 : « *Omne metrum rhythmus, non omnis rhythmus etiam metrum est.* » T. II, c. 272. Le rhythme résulte dans la musique mesurée de la différence des temps dans les mesures comparées.

(2) « *Hæc et ejusmodi melius colloquendo quam describendo monstrantur,* » dit Gui d'Arezzo, *Micr.* c. 14.

hæc ars in vocum dispositione rationabili varietate misceri permittit (1). »

Il y a lieu de croire que si dans le chant de quelques pièces de poésie, par exemple des hymnes ambrosiennes, le rhythme se rapprocha de la mesure, il en eut rarement toute la précision et le mouvement saccadé. La gravité ecclésiastique s'y opposait. Aussi n'avons-nous aucun témoignage des auteurs anciens, aucune ancienne pièce de chant qui combatte ce sentiment. Le rhythme musical n'est pas astreint au mètre des vers. Gui convient en effet qu'il n'y aurait aucune bienséance, *obscenitatem paret*, à faire longues certaines syllabes qui sont brèves, et brèves certaines syllabes longues; mais il ajoute : « *quod tamen rarò opus erit curare* (2). »

Dans les manuscrits, les syllabes les plus brèves portent souvent plusieurs notes. On donnait le pas à la musique sur la grammaire et la poésie ; l'accent prosodique cédait à l'accent mélodique. La mesure musicale n'exista proprement au moyen-âge que dans les chants profanes, ainsi que M. de Coussemaker l'a démontré (3).

Le rhythme grégorien s'est corrompu graduellement avec la notation elle-même. Nivers acheva de le ruiner et en effaça les derniers vestiges en posant des principes arbi-

---

(1) *Microl.* c. 15. Voir tout ce chapitre sur le rapport du rhythme à la mesure. Le Moine d'Angoulême dit que les chantres français apprirent difficilement des chantres romains envoyés à Charlemagne la manière d'exécuter certains ornements : « *Excepto quod tremulas vel vinnulas, sive collisibiles, vel secabiles voces in cantu non poterant perfecte exprimere.* » Ap. Gerbert, *De Cantu*, t. II, p. 123.

(2) *Loc. cit.*

(3) *Histoire*, etc., p. 122 et suiv.

traires et absurdes. Il ajouta et supprima des notes à son gré; il prétendit figurer par les notes égales la paix des Bienheureux, et sema çà et là des notes brèves pour marquer les troubles de l'Église militante : « Si ces notes brèves qui viennent de temps en temps à la traverse, choquent la nature, dit-il, cela marque merveilleusement les traverses de ce monde et ses consolations meslées d'amertumes. » Quoique l'édition publiée par Nivers, en 1658, ait exercé une influence désastreuse, un grand nombre d'éditions postérieures au chant romain conservèrent quelque chose du rhythme ancien en gardant une partie des notes brèves. Entre les éditions qui adoptèrent les notes égales pour les pièces en prose, il en est qui mesurèrent le chant de plusieurs hymnes selon leur mètre poétique. Peut-être voulut-on suivre en cela l'esprit de la réforme d'Urbain VIII : elle avait pour but en effet de rétablir la quantité latine.

On sait que les modernes compositeurs de plain-chant ont admis le chant mesuré pour beaucoup d'hymnes, pour les proses qui s'exécutent à la messe, et n'ont employé que la note plane ou carrée pour les autres morceaux.

Il ne règne pas une moindre confusion dans l'accentuation psalmodique. On a généralement négligé, en France, les règles les plus essentielles suivies au moyen-âge (1). Elles portent au fond, sur la distinction de la *quantité prosodique* qui détermine la longueur ou la brièveté des syllabes et de l'*accent tonique* qui marque la force et l'élévation de la voix dans la simple lecture (2). La

(1) V. *Instituta Patrum de modo psall.* Mss. de Saint-Gall qui remonte au moins au IX[e] siècle; à la fin du *Saggio* d'Alfieri.

(2) D'après les règles de la quantité prosodique, *Dominus*, par exemple, a ses trois syllabes brèves ; d'après celles de l'accentuation, la première est forte et les deux autres sont faibles.

règle la plus générale de l'accentuation, c'est que les mots de plusieurs syllabes n'en ont qu'une d'accentuée, savoir la pénultième ou l'antépénultième, si l'avant-dernière est brève de sa nature. L'accent tonique règne en prose. En vers, les poètes anciens ont fait céder la tonalité à la quantité, lorsqu'elles ne coïncident pas ; souvent les poètes chrétiens au contraire ont fait céder la quantité à la tonalité : il en résulte une musique moins délicate pour l'oreille, mais une marche plus tranquille et plus convenable pour la prière.

Les règles d'une lecture savante du latin sont nombreuses, compliquées, difficiles dans l'application, surtout pour les Français. Les noms grecs et hébreux, les monosyllabes, les longues suites de notes brèves ou communes qui peuvent se rencontrer, offrent, à cause du principe de l'unité d'accent sur les polysyllabes, des difficultés qu'un traité spécial peut seul résoudre.

Nous déplorons qu'on les ait transportées, depuis la Renaissance, dans les modulations psalmodiques elles-mêmes, c'est-à-dire dans les intonations, les médiantes et les terminaisons. On ne s'est pas entendu sur la distinction et les rapports de l'*accent tonique* qui affecte certaines syllabes, et de l'*accent mélodique* qui affecte certaines notes. De là une complète anarchie.

Quelques-uns, et ceux-là se conforment à S. Augustin (1),

---

(1) « *At vero musicæ ratio, ad quam dimensio ipsa vocum rationabilis et numerositas pertinet, non curat nisi ut corripiatur vel producatur syllaba, quæ illo vel illo loco est secundum rationem mensurarum suarum. Nam si eo loco ubi duas longas syllabas poni decet, hoc verbum* (cano) *posueris et prima quæ brevis est pronuntiatione longam feceris, nihil musica omnino succenset.* » Traité cité.

aux *Instituta Patrum* (1), à la pratique du moyen-âge, veulent que la mélodie l'emporte sur la quantité et que l'on place dans leur ordre les syllabes sous les notes, sans s'inquiéter des longues ni des brèves.

D'autres, et cette opinion prévaut, dit-on, chez les Dominicains, combinent les droits de l'accent et ceux de la mélodie : ils avancent l'accent de l'antépénultième d'un mot sur la pénultième brève de sa nature, lorsque ce mot est suivi, soit d'une syllabe non accentuée, ex. : *Credídit venire*, au lieu de *Crédidit venire*, soit d'un monosyllabe, qui sans cela aurait l'accent, mais qui à cause de cela en est dépouillé : *Genúi te*, et non pas *Génui tè*. *Hódie ante lucíferum genúi te*, au lieu de *Hódie ante luciferum génui tè*. Ensuite ils placent ces syllabes devenues fortes sous les notes portant accent mélodique. Ils vont jusqu'à retrancher une note non accentuée de la mélodie, pour faire coïncider avec l'accent mélodique l'accent prosodique essentiel aux monosyllabes dans des cas particuliers. Par exemple, en chantant *Justus es, Domine*, sur la médiante du septième ton, *fa, mi, re, mi*, ils suppriment le premier *mi* pour ne pas ôter l'accent au monosyllabe *es* qui se trouve ainsi sur le *fa*. Enfin, tout en admettant qu'il ne peut y avoir qu'un accent tonique dans un mot, savoir sur la pénultième syl-

(1) « *Omnis tonorum depositio in finalibus, mediis vel ultimis, non est secundum accentum verbi, sed secundum musicalem melodiam toni facienda, sicut dicit Priscianus : Musica non subjacet regulis Donati, sicut nec divina scriptura. Si vero convenerit in unum accentus et melodia communiter deponantur ; sin autem juxtà melodiam tóni cantus sive psalmi terminentur. Nam in depositione fere omnium tonorum, musica in finalibus versuum per melodiam subprimit syllabas, et accentus sophisticat, et hoc maxime in psalmodia ; ideoque si tonaliter finis versuum deponitur, oportet ut sæpius accentus infrigatur eo modo.....* » Dans Alfieri, *Loc. cit.*

labe lorsqu'elle n'est pas dactylique, ils admettent un accent *euphonique*, moins sensible que le premier, dans les mots où la syllabe accentuée est précédée de plus d'une syllabe; et ils posent cet euphonique de manière qu'une syllabe faible soit placée dans le chant entre deux fortes : *inviolàta* et non pas *inviolàta* (1).

D'autres, selon l'usage récent de Langres et d'après la méthode de M. Feltz, exigent que l'on mette une syllabe accentuée sous toute note accentuée, et que les syllabes brèves, considérées comme nulles, se prononcent rapidement sur la note suivante. Ces brèves ne peuvent suffire qu'aux notes non accentuées. Un tel système est peu praticable, contraire à la tradition, et il exigerait beaucoup d'exceptions. On en a fait une pour la finale, du 4e ton, *la, sol, la, ùt, si, la, sòl, mi*, qui exigerait neuf syllabes par exemple dans *secundum judicium tùum vivifica me*.

D'autres, suivant l'édition de Cambrai, l'usage des Trappistes et la méthode de M. l'abbé Alix, soumettent les paroles au chant, à l'exception des mots dactyliques, c'est-à-dire qui ont la pénultième brève et l'antépénultième marquée d'un accent. La brève ne suffit pas aux notes accentuées dans les modulations des psaumes. Le séminaire des Missions étrangères s'attache à Guidetti et fait une exception à cette règle en considérant comme brève la dernière syllabe d'un mot suivi d'un des monosyllabes, *sum*, *es*, *est*, *sunt*.

Les Chartreux ne suivent pas un système uniforme d'accentuation. Et d'ailleurs, ils pourraient avoir, à cause de la sévérité de leur règle monastique, des principes qui ne conviennent pas aux Églises paroissiales. Ils ont des livres

---

(1) Renseignements pris sur une lettre du R. P. F***, savant dans ces matières.

de chœur, un diurnal de 1851 qui ne portent pas d'accent et une méthode du XVI[e] siècle qui n'en parle pas. Souvenons-nous de la maxime consignée dans leurs statuts : « *Quia boni monachi officium est plangere potius quam cantare, sic cantemus voce ut planctus non cantus delectatio sit in corde* (1). »

Ajoutez à cela qu'on ne s'entend pas toujours sur les notes qui doivent porter l'accent mélodique dans les modulations ; qu'ici l'on exige la *pausam bonam* du moyen-âge aux médiantes et aux terminaisons, tandis que là, chez les Dominicains par exemple, elle est condamnée sévèrement entre les versets ; que dans beaucoup d'églises on suit une routine et des traditions illogiques où tous les systèmes

---

(1) Les Chartreux passent pour être restés fidèles aux traditions primitives de leur ordre. Cependant on s'exagère cette fidélité si on l'entend à la rigueur. Soit d'après les manuscrits que nous avons vus, soit d'après les livres de Matines et le graduel carthusiens imprimés en 1500, il est certain que le chant carthusien primitif était parfaitement rhythmé. Dans l'office du premier dimanche après l'Épiphanie, sur la syllabe *la* de *jubilate*, je ne compte pas moins de 69 notes, divisées en groupes neumatiques, et en longues, brèves et brévissimes ou en losange. La préface mise en tête des vespéraux carthusiens de la fin du XVII[e] siècle indique assez que l'ordre ne résista pas alors au torrent des innovations. Les notes égales furent adoptées, et l'on ne maintint sur les livres que les notes doublées, quelquefois jusqu'au nombre de neuf ; mais dans la pratique on ne donne à ces polystrophes que la valeur d'une carrée ordinaire. Du reste, il y a des variétés pour le chant psalmodique entre les Chartreuses d'Italie, de France et d'Espagne. On chante autrement à Bosserville ou au Mont-des-Olives qu'à la Grâce-Dieu. Le docte Père M. J. N*** que nous avons consulté à cet égard, croit que les usages des divers diocèses ont pu déteindre sur ceux des Chartreuses qu'ils renfermaient.

Les Trappistes sont, comme les Chartreux, en contradiction avec leurs anciens livres imprimés, tels que l'antiphonaire de 1545, et même le graduel de 1750.

sont mêlés, et vous aurez une idée de la confusion incroyable qui règne en cette matière (1).

§ V.

HARMONIE.

SOMMAIRE. — Quelle était l'harmonie connue des Anciens? — La diaphonie et le déchant au moyen-âge. — Progrès de l'harmonie depuis Hucbald, au Xe siècle, jusqu'à Monteverdé, au XVIIe.

Lorsque la Renaissance conduisit les savants à rechercher quelle était la musique des Grecs, on ne doutait point qu'elle n'embrassât l'harmonie, c'est-à-dire la combinaison et la succession régulières de sons simultanés. Le génie de la divine antiquité pouvait-il s'être enfermé dans les bornes de la mélodie? La mélodie rendrait-elle compte à elle seule des merveilles opérées par la musique, depuis Amphion et Orphée jusqu'à Terpandre et Timothée de Milet?

De nos jours, cependant, on aboutit, après de longues et ardentes controverses, à cette conclusion : les Anciens ont connu des accords; ils ont ignoré la science de l'harmonie. Pour eux, le terme d'*harmonie* indique une succession mélodique heureusement développée, non pas une suite d'accord agréablement enchaînés. Ils appellent *homophonie* le chant des voix égales à l'unisson ; *antiphonie*, le chant à l'octave résultant du mélange des voix d'hommes avec celles de femmes ou d'enfants. La *symphonie* désigne

(1) Un ancien coutumier de la Chartreuse de Villeneuve donne pour mesure de la pause le temps de dire, aux féries, *Ave Maria*, aux dimanches, *Jesus, Maria, Joseph*, aux grandes fêtes, *Ave Maria, gratia plena*.

les accords de quarte, de quinte et d'octave. Plutarque témoigne qu'on les employait de son temps; mais Aristote nous apprend que l'octave était l'unique symphonie au IVe siècle avant Jésus-Christ (1).

L'harmonie sans liaison, telle que les Anciens l'ont pratiquée, n'est qu'un jeu puéril, comparée à notre harmonie fondée sur les affinités des sons. Les Grecs n'ont pas soupçonné la loi d'unité et d'attraction que les musiciens du moyen-âge ont à peine entrevue et qui ne pouvait s'établir et se développer avec une échelle où le caractère de la tonique, le désir du repos ne se font guères plus sentir sur un degré que sur l'autre. Si les modes diatoniques, à intervalles invariables, étaient peu favorables à l'harmonie, les genres chromatique et enharmonique, à intervalles faibles et irrationnels, la repoussaient absolument. Zarlino tentait l'impossible lorsqu'il essayait, au XVIe siècle, d'en faire sortir un système harmonique. Les Grecs modernes, héritiers de leurs ancêtres, ne connaissent pas mieux que ceux-ci l'harmonie; par défaut d'éducation, leur oreille n'est pas apte à saisir la valeur et l'enchaînement de nos accords (2).

Les peuples barbares de l'invasion étaient sensibles à la résonnance de sons divers et simultanés; car ils avaient des instruments à cordes dont plusieurs cordes vibraient nécessairement à la fois : tels sont le crout ou la rote, et l'organistrum. Les cordes du premier étaient pressées par

---

(1) « *Dia pasôn sumphônia adetai monê.* » V. Burette, *Mém. de l'Acad. des Insc.* t. IV, et M. de Coussemaker. *Op. cit.* ch. 1.

(2) Chrysante, *Theôrêticon mega tês mousicês.* Trieste 1832. Cité par M. de Coussemaker.

l'archet ; celles de l'organistrum vibraient au moyen d'une manivelle et d'une roue qui ne pouvait pas agir sur une corde prise séparément (1). Mais rien ne suppose, dans la musique des Barbares, une série d'accords combinés.

Toutefois l'usage fréquent de certains accords doit amener des rencontres fortuites agréables à l'oreille. Il est naturel que l'on cherche à les reproduire et à en agrandir le cercle. Ces tâtonnements donnent naissance aux rudiments de l'art.

Je suivrai M. de Coussemaker dans l'exposé de leur développement (2). Avant Hucbald, moine de Saint-Amand, qui mourut au commencement du Xe siècle, aucun auteur ne nous a laissé de règles positives sur l'harmonie. S. Isidore de Séville la définit assez clairement, au VIe siècle : « *Modulatio vocis et concordantia plurimorum sonorum et coaptatio.* » Les intervalles consonnants appartiennent à la *symphonie;* il en compte cinq : l'octave, la quarte, la quinte, l'octave et la quinte, la double octave, et il ajoute qu'on multiplie les consonnances en les joignant l'une à l'autre. Les intervalles dissonants forment la *diaphonie*, opposée à la symphonie (3). Cassiodore ajoute l'octave et la quarte aux accords consonnants.

---

(1) V. *Essai sur les instrum. de mus. au moy. âge*, par M. de Coussemaker, au t. III des *Ann. arch.*, p. 150, 154.

(2) *Hist. de l'harmonie au moyen-âge.* M. de Coussemaker analyse, dans ce précieux ouvrage, outre les divers traités recueillis dans le *Script. eccl.* de D. Gerbert, sept documents inédits qu'il publie en entier dans la seconde partie du livre. La dernière partie contient le fac-simile et la traduction de pièces de musique depuis le IXe siècle jusqu'au XIVe.

(3) V. Gerbert, ou édit. de Migne, tome III, col. 163, etc.

L'art de combiner les sons simultanés ou d'accompagner un chant par une seconde partie vocale ou instrumentale, fut appelé l'art d'organiser, *organum*. Ce terme, employé depuis le siècle de Charlemagne, signifie radicalement chanter comme l'orgue dont plusieurs tuyaux parlent ensemble (1). Scot Érigène atteste, au IXe siècle, l'existence des règles de l'organum, où les sons « *sibi invicem coaptantur secundum certas rationabilesque artis musicæ regulas* (2). »

Hucbald résumant les progrès antérieurs, divise les six accords consonnants en symphonies simples, l'octave, la quinte et la quarte, et en symphonies composées, la double octave, l'octave et la quinte, l'octave et la quarte. Et il nomme diaphonie ou organum le chant à plusieurs parties. La diaphonie à mouvement semblable consistait à accompagner un chant à l'octave, à la quinte ou à la quarte, en suivant le même mouvement en montant et en descendant : on pouvait doubler l'une ou l'autre, ou l'une et l'autre des deux parties quand la partie organale ou d'accompagnement n'était pas à l'octave. La diaphonie à mouvement dissemblable ne se composait que de deux parties; mais la partie d'organum suivant une marche oblique ou contraire à celle de la partie principale, s'en trouvait séparée par des intervalles divers, depuis la seconde jusqu'à la quinte. Les dissonances de triton et de quinte mineure étaient sans aucun doute évitées par l'emploi accidentel du dièze sur le *fa* ou du bémol sur le *si* ; la nature dictait cette modifica-

(1) V. Ducange. *Verb.* organizare. C'est l'étymologie la plus vraisemblable.

(2) M. de Coussemaker, p. 11.

tion sans le secours d'un signe graphique : au XII[e] siècle, nous l'avons dit précédemment, on nomma cette modification *musica ficta*.

Une suite de quartes ou de quintes nous semble une harmonie barbare, impossible même. Il est certain cependant qu'elle a charmé les oreilles de nos pères. Nul ne sait jusqu'où peut aller l'influence de l'éducation sur le sens de l'ouïe : l'habitude est vraiment une seconde nature. D'ailleurs ces dures successions se retrouvent encore dans les chants des barbares, par exemple dans ceux que les muezzins exécutent en chœur les jours solennels au faîte des minarets ; et je pourrais citer de mauvaises méthodes de plain-chant parvenues à plusieurs éditions, revêtues d'approbations honorables, où l'on trouve des suites de quintes que l'on chante en duos sans difficulté dans des écoles ou des églises de village.

M. de Coussemaker observe que le *Micrologue* de Gui d'Arezzo n'accuse aucun progrès important dans la diaphonie. Seulement le second genre à intervalles et à mouvements différents tend à supplanter l'autre (1). Jean Cotton, au milieu du XI[e] siècle, ne parle pas de celui-ci et il appuie sur le mouvement contraire.

Peu après on voit naître le déchant, *dis-cantus*. Il différait de la diaphonie, contre-point simple ou note pour note, en ce qu'il était mesuré. La partie principale nommée *tenor*, n'avait pas la même marche que le *discantus*. Pour composer celui-ci, sous la mélodie qu'il devait accompagner, il paraît qu'on prenait au hasard une autre mélodie dont on modifiait les notes quand à la durée ; on la plaçait

(1) Gerbert, ou l'éd. de Migne, *Patr.* t. CXLI, col. 401 et seq.

au-dessous du chant après l'avoir tourmentée jusqu'à obtenir par leur union un accord quelconque. Cette méthode barbare subsiste encore au XIV[e] siècle ; plus tard l'accompagnement fut composé sans l'emprunt d'une mélodie étrangère. Lorsqu'il y avait trois parties obtenues par ce même procédé, la composition s'appelait *triplum*, et *quadruplum*, s'il y en avait quatre. Francon de Cologne enseigna, sur la fin du XII[e] siècle, l'art de composer le triple à trois parties réelles. Le quadruple et le quintuple compliquaient encore les difficultés.

A cette époque, l'analyse et le classement des intervalles harmoniques avaient fait des progrès. On tolérait encore les suites de consonnances parfaites, mais on y avait joint la tierce et la sixte, et l'on admettait la combinaison d'une dissonance entre deux accords consonnants. Enfin les diverses parties correspondaient non plus seulement note pour note, mais par notes de différente durée. La succession et la combinaison de ces accords se faisaient selon des règles fixes que M. de Coussemaker résume d'après Francon, Aristote, Jean de Garlande, etc. (1). Ce dernier enseigne même une harmonie qu'il appelle *colorée*, et qui consiste à faire répéter par une des parties les sons qui viennent d'être chantés par une autre : c'est là le commencement des figures appelées depuis le XV[e] siècle *imitations*, *canon*, *contrepoint-double*, *fugue*. On connaissait aussi les notes de passage sous le nom de copule, et sous celui de hoquet, *ochetus*, les interruptions de parties par des silences.

Dès le XIII[e] siècle, on trouve des chants harmoniques formés de plusieurs mélodies étrangères d'origine, l'une ecclésiastique par exemple et l'autre mondaine, qui con-

---

(1) Chapitres 12, 14.

servent chacune leurs paroles. A la Renaissance, cette pratique bizarre engendra des abus incroyables dans l'Église : on accompagnait les chants latins avec les paroles les plus obscènes des chants profanes (1).

Philippe de Vitry, évêque de Meaux, à la fin du XIII[e] siècle, et Jean de Murs ou de Muris, au XIV[e], nous ont légué la doctrine de leur temps sur l'harmonie. Voici les principes de Jean de Muris résumés par M. de Coussemaker: 1° Les consonnances se divisent en parfaites et en imparfaites ; 2° les parfaites sont l'unisson, la quinte et l'octave ; 3° les imparfaites sont les tierces et les sixtes ; 4° la quarte n'est plus rangée parmi les consonnances ; 5° le déchant doit commencer et finir par une consonnance parfaite ; 6° lorsque le déchant monte, le chant doit descendre, et réciproquement ; 7° deux consonnances parfaites ne peuvent se suivre ; 8° de même pour les consonnances imparfaites ; 9° il peut y avoir des exceptions aux deux règles précédentes, surtout à la dernière (2).

L'auteur que nous citons reconnaît au moyen-âge l'existence d'une sorte de contrepoint nommé *faux-bourdon*, et qui accompagnait la mélodie par une suite d'accords de sixte. La diaphonie note contre note a pris le nom de *contre-point simple*, parce qu'on la marquait par un point contre une autre dans la notation de cette époque ; le déchant à plusieurs notes contre une a produit le *contre-point figuré*.

Le déchant est appelé aussi en France *chant sur le livre*.

---

(1) De là, selon Baïni, ces paroles du concile de Trente : « *Ab ecclesiis arceri musicas eas ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid misceatur.* »

(2) Chapitre 15, p. 67.

et *contrapunto a mente*, en Italie : « *In quo*, dit J. B. Doni, *super dictiones, sive syllabas, antiphonasque earum potissimum quœ ad introitus pertinent, chorus symphonetarum variis consonantiis, secundum cujusque partes ut vocant saltuatim quodammodo, accidit grato quidem auribus murmure, sed parum ità me Deus amet, apto ad sententiarum expressionem* (1). » On croit communément que ce chant était improvisé ; mais si l'on suppose plus de deux parties ou plusieurs voix pour chaque partie, on ne le conçoit guères, à moins de substituer une cacophonie insupportable à l'agréable murmure de Doni.

Au XVe siècle, les musiciens célèbres sont nombreux. L'harmonie progresse principalement par l'exclusion des suites de consonnances parfaites, par l'usage du canon et de l'imitation. Le canon est, comme on sait, une espèce de fugue dont les parties répètent le même chant, en partant l'une après l'autre. L'imitation se faisait en reproduisant dans une partie une succession mélodique plus ou moins longue qui venait d'être chantée dans une autre partie Elle s'exécuta à l'unisson, à l'octave, puis à la quarte et à la quinte (2).

Au XVIe siècle, on continue à combiner sur des thêmes profanes des canons et des imitations en style fugué. Un homme de grand génie, Palestrina sauve la musique de la condamnation dont elle est menacée par la papauté, à cause d'abus monstrueux et qu'on pouvait croire sans remèdes. Il emprunte généralement ses thêmes au plain-chant, et produit les plus harmonieux accords avec des parties faciles

(1) *Diss. de mus. sac.*

(2) Voyez *Résum. phil.* de M. Fétis, depuis la p. CXCVIII.

et chantantes. Quelques musiciens s'épuisaient en efforts à la même époque, pour tirer des gammes chromatique et enharmonique des Grecs, une harmonie que l'antiquité n'a jamais connue.

C'est au commencement du siècle suivant que Montéverde, dont nous avons déjà parlé, causa une révolution radicale dans la tonalité en la produisant d'abord dans l'harmonie. Avant lui, on n'obtenait de variété dans l'harmonie qu'en se fondant sur des accords consonnants, sur des prolongements de parties, des retards ou ligatures, et la modulation, c'est-à-dire le passage régulier d'un ton dans un autre ne pouvait avoir lieu (1). On proscrivait l'accord de quinte mineure formé de deux tierces mineures, *mi, si* bémol ; la réunion harmonique de la quarte, de la quinte et de la septième, *fa, sol, si* naturel ; toute résonnance directe et isolée de *fa* contre *si*. Monteverde, en étudiant les rapports de la note supérieure du premier demi-ton, *fa*, avec la note inférieure du second, *si*, remarqua que cette dissonance avait cela de propre qu'elle se résoud naturellement et à la grande satisfaction de l'oreille, en descendant du premier demi-ton ou de *fa* à *mi*, et en montant du second à l'octave, ou de *si* à *ut*. Cette répulsion harmonique donne à la septième le caractère de *note sensible* qu'elle n'a pas lorsqu'on l'envisage au point de vue purement mélodique, comme dans le plain-chant. Or, de la note sensible résultent 1° des accords nouveaux, 2° un effet dramatique et irritant dans l'harmonie, 3° la facilité des transitions d'un mode à un autre, puisque toute note mise en rapport har-

(1) Modulation ne signifie pas ici une formule mélodique établie selon les règles d'un mode, mais la transition d'un mode dans un autre par une suite d'accords liés entre eux.

monique de quarte majeure avec une autre détermine la sensation d'un ton nouveau (1).

Depuis Monteverde, la science de l'harmonie et toutes les branches de l'art musical ont été l'objet d'immenses travaux ; mais je m'arrête à l'âge moderne, puisque mon seul but était d'exposer rapidement les faits archéologiques qui éclairent les origines du chant de l'Église.

§ VI.

PLAIN-CHANT ET MUSIQUE.

SOMMAIRE. — État du plain-chant; travaux de restauration; les nouvelles éditions. — De la musique religieuse. — Quel doit être le chant dans l'Église — Comparaison du plain-chaut et de la musique considérés intrinsèquement. — Rôle de ces deux arts différents.

Les notions qui précèdent ont déjà démontré que le chant grégorien est tombé dans une profonde décadence. Il est, pour ainsi dire, à l'état de ruine dans les livres liturgiques, dans les méthodes et dans l'exécution. Les livres ont appauvri la mélodie en supprimant des notes, détruit ses caractères par la corruption des intervalles, l'abolition du rhythme, la confusion des neumes. Tous les défauts du chant romain dégradé se retrouvent, mais au pire, dans les plain-chants de récente fabrique. L'ignorance seule explique l'engouement qu'ils ont inspiré. La plupart des méthodes modernes ont sanctionné ce vandalisme par leurs principes; elles ont laissé ignorer les véritables origines historiques du plain-chant, et plusieurs ont été jusqu'à méconnaître sa

---

(1) Fétis, *Résumé*, CCXXI. — L'effet de la note sensible dans la modulation ne peut être bien compris sans une étude particulière de l'harmonie. Voir les traités spéciaux, ou au moins le *Dict.* de J.-J. Rousseau aux mots *cadence* et *modulation*.

propre tonalité qu'elles ne distinguent pas de la tonalité musicale ; elles ont cherché à introduire sous le nom de plain-chant figuré, des compositions inqualifiables qui font horreur aux hommes de goût pénétrés du sentiment des convenances religieuses. L'exécution est froide et sans nuance, à sons égaux et martelés, sans accentuation et sans rhythme, sur un diapazon inaccessible à la majorité des voix, et soutenue d'un accompagnement d'ophicléide brutal. Dans les campagnes, on chante souvent à tue-tête, et la plus belle voix est celle qui perce, il n'importe comment, ou qui étouffe les autres. Veut-on appliquer l'harmonie au plain-chant, on violente sa nature, on ne tient compte de la mélodie, elle disparaît mutilée sous un déluge de notes étrangères à sa gamme. Il faut s'étonner qu'à travers tant de désastres le chant de S. Grégoire ait survécu et qu'il ait gardé encore certaines lueurs de sa beauté première.

Notre temps, ce sera l'une de ses gloires, travaille activement à la résurrection des arts du moyen-âge. Et voici qu'il fait acte de réparation envers le chant comme envers l'architecture. Nivers ou Lebœuf opérant sur l'antiphonaire romain, n'est-ce pas l'architecte moderne restaurant d'après les idées classiques une cathédrale gothique ou romane? L'opinion se prononce en faveur de la restitution du plain-chant à son état primitif, et plusieurs se sont mis à l'œuvre.

Les éditions récentes de Dijon, d'Avignon, de Digne, n'ont pas de valeur scientifique à ce point de vue. Celle de Malines, appuyée des principes émis dans la préface de M. de Voght et par la méthode de M. Janssen, se présente avec des titres plus graves. Elle conserve l'idée du rhythme, comme les livres d'Avignon ; elle divise par des barres, non pas les notes qui appartiennent à un mot, mais les principales parties de la phrase musicale : ce n'est pas toutefois

la coupure des neumes. Elle corrige enfin la mélodie en vue de lui rendre sa pureté primitive. Mais il est fâcheux que cette correction s'exécute d'après des principes faux. Vous chercheriez vainement dans l'édition de Malines la totalité des notes que renferment les anciens manuscrits : souvent l'arbitraire les supprime. Les mélodies sont modifiées pour éviter la relation de quinte mineure, *si* bémol contre *mi*. Or, elle existe dans les types les plus anciens. On proscrit absolument le *fa* dièze et l'on ne tolère le bémol sur le *si* que pour empêcher l'effet du triton. Or, ces principes exagérés dégradent des mélodies authentiques, démentent la notation même des manuscrits et combattent la doctrine de la musique *feinte* admise au moyen-âge. On est allé de plus contre toute règle et toute tradition en arrangeant les mélodies de manière que, dans toute pièce, les notes principales ou les principaux groupes de notes fussent placés sur la syllabe accentuée (1).

Il n'y a qu'une voie pour remonter à la pureté et à l'intégrité des mélodies primitives : c'est la lecture et la comparaison des manuscrits et des anciennes éditions qui s'en rapprochent davantage. La commission dite de Reims et de Cambrai l'a suivie. Les résultats qu'elle a obtenus ne sauraient être parfaits ; mais ils sont un incontestable progrès. Le rhythme, les coupures neumatiques, les notes supprimées ont été restitués sinon toujours avec certitude, au moins de manière à rendre au plain-chant quelque chose de son caractère originel. Un travail de révision de plus en

(1) *Les vrais princ. du chant grégorien*. Malines, 1845. Je ne dis rien de certaines tentatives singulières, telles que celle des églises de S. Louis et de S. Michel à Munich, où l'on chante à temps égaux le plain-chant rendu syllabique.

plus scrupuleux, étendu à un plus grand nombre de manuscrits, une étude de plus en plus approfondie des didacticiens à peine retirés de l'oubli achèveront cette réforme. Il est à souhaiter que l'œuvre de la commission marche et se rallie les efforts des savants, du P. Lambillotte, de M. Nisard, de quiconque veut élever le même édifice sur des bases analogues. L'accord de la science pour amener à l'unité le chant ecclésiastique suppléerait à l'action de l'autorité romaine que la nature de la question oblige, pour ainsi dire, à ne rien imposer.

Peut-être un mystère enveloppe-t-il à jamais quelque côté des neumes primitifs, peut-être les signes d'ornements et certaines finesses des anciennes écoles dans le mode d'exécution sont-ils éternellement perdus. Mais ce n'est pas, croyons-nous, l'essentiel du chant grégorien. Simple et destiné au peuple, il ne pouvait pas exiger d'une manière absolue l'emploi d'une foule d'ornements dont parlent les écrivains du moyen-âge et qui effrayeraient les solistes les plus habiles. Cette considération, la lumière jetée par l'antiphonaire bilingue ou à double notation de Montpellier, la conformité des manuscrits entre eux (1), permettent d'espérer une restauration satisfaisante.

Tandis que le plain-chant va se dégradant aux siècles derniers, la musique s'introduit dans les offices de l'Église sans dépouiller l'expresssion passionnée ni les airs légers qu'elle revêt au théâtre. L'orchestre et sa mise en scène, aussi bien que la musique elle-même, semblent transporter dans le sanctuaire le parterre de l'opéra. L'orgue pille

---

(1) Les manuscrits n'ont de profondes différences que dans les ligatures des formules, dans les notes qui servent de transition entre les groupes de notes caractéristiques des modes.

le répertoire de la musique profane. De nos jours ces abus sont loin d'être déracinés ; mais on constate une salutaire réaction.

A la vue des abus engendrés par la musique dite religieuse, quelques-uns se sont prononcés pour sa complète suppression et pour l'emploi exclusif du plain-chant régénéré. Un autre sentiment se fait jour : il condamne la musique religieuse telle que nous l'avons, mais il annonce en même temps et avec douleur, que c'en est fait du plain-chant. Le plain-chant est désormais une langue morte et dépourvue de sens pour l'oreille qui a entendu la musique moderne. La tonalité de celle-ci repose sur le principe de la dissonance de l'attraction des sons et entraîne essentiellement l'idée d'harmonie. La tonalité du plain-chant qui exclut le triton et la note sensible est fondée au contraire sur la consonnance, sur le sentiment du repos à tous les degrés de la gamme et elle repousse toute autre harmonie que les accords consonnants. Or, deux tonalités ainsi opposées sont incompatibles pour une même oreille, et comme la nôtre ne peut échapper à la tonalité musicale qui est la plus saisissante et qui résonne de toutes parts, il s'ensuit que le plain-chant est tué par le fait. On cherchera, si l'on veut, une nouvelle forme de musique religieuse, mais celle de S. Grégoire est morte sans retour ; c'est un non-sens dans la liturgie (1).

---

(1) Cette étrange opinion vient d'être hardiment développée par M. Joseph d'Ortigues dans le tome XXI[e] de la *Nouvelle encycl. théol. de M. Migne,* en forme de *Dictionnaires;* elle fait le fond d'une théorie qui reparaît dans une foule d'articles *sur le plain-chant et la musique d'église,* mais surtout au mot *tonalité.* Notre travail était terminé quand ledit ouvrage nous est parvenu : nous le modifions sur épreuves.

L'une et l'autre opinion nous paraissent inacceptables. Si nous demandons à la tradition chrétienne quel doit être le chant dans l'Église, elle répond qu'il doit être *simple*, c'est-à-dire facilement compris ou exécuté par le peuple; *grave*, comme la majesté du temple de Dieu l'exige; *pieux*, c'est-à-dire portant au recueillement, à l'adoration, à la prière, à la louange (1). Or, ces qualités appartiennent excellemment au plain-chant, et la musique peut aussi les offrir.

Le plain-chant est simple par le peu d'étendue de chaque mode, par sa marche paisible, la facilité de ses intonations, puisqu'il procède diatoniquement et qu'il ne présente jamais un intervalle de plus d'une quinte. Il est aisément appris par cœur et exécuté par les fidèles, si l'on excepte les pièces chargées de notes et qu'on ne répète pas souvent. Jamais le peuple n'a chanté ces parties de l'office, le graduel, le trait réservés aux choristes et qu'on exécutait à une ou deux voix. En beaucoup de paroisses du diocèse de Langres, tout le monde chante psaumes et antiennes, hymnes et proses, les introïts même et les répons des Morts et du Saint-Sacrement. D'ailleurs le chant romain, et je n'en reconnais pas d'autres, répète souvent les mêmes prières sur des mélodies douces à la fois et fortement caractérisées.

Les mélodies grégoriennes sont graves sans être monotones. La dernière pensée sera contestée, je le sais, par les gens du monde dont l'oreille saturée de musique moderne ne perçoit pas la tonalité ancienne; l'allure du plain-chant

---

(1) C'est le sens des textes des conciles, des bulles, des Pères que je me dispense de citer, mais qu'on peut lire dans le *De cantu et musica sacra* de Gerbert, où il consacre à cette question plusieurs chapitres, ch. 4, liv. I; ch. 3, part. II, liv. II; ch. 1, liv. IV.

leur semble d'ailleurs trop lourde. Mais d'abord rétablissez le rhythme et l'accentuation, vous aurez banni la pesanteur. Quant à la tonalité du plain-chant, il est heureux qu'elle soit moins accusée que celle de la musique : sa faiblesse même empêche la lassitude et le dégoût. Qu'arrive-t-il aux plus beaux airs majeurs ou mineurs ? On les écoute quelque temps, puis ils impatientent ; leur régularité, la vivacité de leur physionomie, si je puis parler ainsi, agacent les nerfs ; on ne les supporte plus. Pourquoi, au contraire, tant de mélodies ecclésiastiques reviennent-elles à votre oreille, pendant des années et des années, sans que vous pensiez à les repousser ? C'est qu'elles ne sont ni majeures ni mineures, qu'elles n'ont pas de mesure ni de note sensible. Et cependant elles ont un cachet souvent original, toujours sensible pour qui a l'habitude de les entendre, et tout chrétien devrait l'avoir. Je le dis avec une conviction profonde et fondée sur l'expérience. Tout homme accessible aux beautés de l'art, s'il veut sortir un instant de l'atmosphère étouffante de nos concerts et des théâtres lyriques, s'il veut laisser son âme s'ouvrir aux impressions naturelles du chant grégorien, y reconnaîtra avec Baïni, Choron, J.-J. Rousseau, une suavité propre, une touche inimitable, parfois une inspiration céleste. Qu'on se rende compte de l'effet des mélodies psalmodiques, des chants de la semaine-sainte, de la Fête-Dieu, des Morts, de la plupart des pièces des 3e et 4e modes, des préfaces, de l'*Exultet*, etc., et qu'on dise s'il est possible de remplacer de tels chants par des mélodies modernes d'un mérite supérieur ou seulement égal ?

Le plain-chant est favorable à la piété, au développement des sentiments religieux. Y a-t-il un esprit si frivole qui n'en ait eu quelquefois la preuve ? Qui ne comprend ce

mariage intime des formes mystérieuses de la vieille basilique avec des accents majestueux et lents qui semblent un écho des siècles écoulés (1)? J'ai, pour ma part, entendu le *Miserere*, le *Vexilla*, dans N.-D. de Paris remplie par la multitude; j'ai entendu Palestrina, dans Saint-Pierre de Rome, Lesueur sous les voûtes de N.-D. de Reims : ma conclusion en faveur du plain-chant ne se discute pas. Relisez S. Augustin : « *Quantum flevi in hymnis et canticis tuis, suave sonantis Ecclesiæ tuæ vocibus commotus acriter! Voces illæ influebant auribus meis, et eliquabatur veritas tua in cor meum, et exæstuabat inde affectus pietatis, et currebant lacrymæ, et bene mihi erat cum eis!... Quum reminiscor lacrymas meas... magnam instituti hujus utilitatem agnosco.* » Que dit S. Isidore de Séville? « *Multi reperiuntur, qui cantus suavitate commoti sua crimina plangunt, atque ex ea parte magis flectuntur ad lacrymas, ex quâ psallentis insonuerit dulcedo suavissima.* » S. Hilaire d'Arles, S. Adélard de Corbie fondaient en larmes au chant de l'Église. Écoutons S. Bernard : « *Cantus in Ecclesia mentes hominum lætificat, fastidiosos oblectat, pigros sollicitat, peccatores ad lamenta invitat; nàm quamvis dura sint corda sæcularium hominum, statim ut dulcedinem psalmorum audierint, ad amorem pietatis convertuntur. Sunt multi qui suavitate psalmorum compuncti peccata sua lugent.* »

Et qu'on ne prétende pas que les mêmes causes en face

---

(1) Cette unité frappait Montaigne : « Il n'est cœur si dur ny âme si revesche qui ne se sente touchée de quelque révérence à considérer cette vastité sombre de nos églises, la diversité d'ornements et l'ordre de nos cérémonies, et ouyr le son dévotieux de nos orgues, et l'armonie si posée, si religieuse de nos voix. Ceux même qui y entrent avec mépris sentent quelque frisson dans le cœur et quelque horreur qui les met en défiance de leur opinion. »

de la musique moderne sont désormais impuissantes. On sait comment des préjugés altèrent pour un temps le sens du beau, en le soumettant à des doctrines étroites ; on sait aussi comment il renaît. Ce qui arrive à l'égard de l'architecture du moyen-âge, se renouvellera pour le chant grégorien. Les véritables lois du beau s'obscurcissent par fois, mais elles sont éternelles ; il est en nous des fibres qui se paralysent un jour, mais qui ne meurent jamais : telle est celle qui battait au cœur de S. Augustin.

Quand on assure que la différence de la tonalité moderne rend insupportable ou inintelligible la tonalité ancienne, on se trompe. Elles constituent deux arts différents qui tous deux s'adressent à l'ouïe, mais l'impressionnent autrement, par d'autres moyens : ils ne sont pas pour cela incompatibles. S'avise-t-on de proscrire la mosaïque ou la peinture sur verre, comme n'étant plus une peinture parce que la peinture à l'huile n'a pas les mêmes procédés et n'affecte pas l'œil de la même manière? Est-ce que l'éloquence en vers tue l'éloquence en prose? On ne peut plus, dit-on, parler la langue de Joinville ou de Montaigne. Soit : cela veut dire qu'on est incapable aujourd'hui de composer des mélodies semblables à celles de S. Grégoire, et nous le croyons volontiers ; mais il ne s'en suit pas qu'on n'en sente plus les beautés. Si on pousse au delà et qu'on fasse du plain-chant une langue morte, dont les mots n'éveillent aucun sens, nous rejetons la comparaison : car elle suppose que la tonalité du plain-chant est nulle, que le désir du repos, le sentiment de la tonique n'existe pas dans ses modulations : c'est une erreur. Si vous parcourez l'étendue d'un mode grégorien, votre oreille saisit une gamme, un type qui ne se déclare pas dans le rapport harmonique du quatrième degré avec le septième, mais qui se produit par

la relation mélodique des deux demi-tons. C'est assez pour que vous entendiez une langue intelligible, avec son génie et ses beautés propres. Le triton est banni dans la succession mélodique par la musique comme par le plain-chant : ce n'est donc pas à cet endroit que gît la différence entre les deux systèmes : elle est dans la position relative des deux demi-tons et dans la conception harmonique de la gamme musicale qui exige un demi-ton entre la tonique et la sous-tonique, afin de donner lieu à la dissonance naturelle de *si* contre *fa*.

Le plain-chant et la musique diffèrent radicalement, mais ne se contredisent pas au point de bouleverser toute l'organisation de l'oreille. Le chant grégorien est compris et aimé plus qu'on ne le croit des populations qui fréquentent les offices de l'Église ; il le sera bien davantage après sa restauration et lorsqu'il aura chassé les déplorables contrefaçons que les liturgies modernes lui ont substituées. Universel, immuable quant à la substance et à la tonalité, il est le chant ecclésiastique proprement dit ; à lui seul appartiennent les nômes, les airs consacrés du culte catholique. Mais l'Église tolère, depuis des siècles, à côté de lui, des compositions d'un autre ordre, qui s'exécutent accidentellement, passagèrement et qu'elle ne consacre pas. Elle accueille ainsi tous les efforts du génie humain pour rendre hommage au créateur, et protège d'ailleurs les caractères de durée et d'universalité qui conviennent à ses institutions liturgiques.

Pourquoi donc rejeter la musique religieuse ? Ne suffit-il pas de la régler et d'en borner sagement l'emploi ? De tous les inconvénients que l'on signale, de tous les défauts censurés par les conciles, aucun n'est inhérent à la nature même de la musique. Elle peut être simple, grave et pieuse.

Si elle fait taire la voix du peuple, qu'on lui accorde à l'office des moments où le peuple ne chante pas. En plusieurs circonstances, n'est-ce point assez que le peuple soit pieusement ému par des chants que d'autres exécutent et dont il ne comprend pas les savantes combinaisons? N'y a-t-il pas des solennités, des chapelles qui réunissent un auditoire d'élite sensible à toutes les beautés de l'art? N'y a-t-il pas des réunions pieuses et des cérémonies distinctes des offices liturgiques pour lesquelles le rituel de l'Église n'impose pas les prières en plain-chant?

Il nous semble qu'il est sage de conserver tous les moyens d'élever l'âme à Dieu, et la musique religieuse a certainement cette puissance. On réclame une définition précise des bornes de cet art; on veut savoir où il commence à revêtir le caractère religieux, où il commence à le perdre : c'est une chicane puérile. Les choses de l'ordre moral ne se prêtent pas de tout point à une mesure mathématique. La musique d'ailleurs, entre les arts, a cela de propre qu'elle ne représente les choses que d'une manière indéterminée; les paroles, les circonstances accessoires la complètent en dirigeant l'imagination vers tel objet plutôt que vers tel autre; ainsi peuvent naître d'un même chant des sentiments divers. Mais une fois le sentiment excité, le chant le soutient, l'agrandit et le fortifie. On n'a rien prouvé contre nous, par exemple, en démontrant que tel air d'un rhythme grave, d'une expression douce et triste n'est pas plus religieux que tel air d'opéra.

Enfin si l'on ne veut pas de musique à l'Église, il faut sacrifier l'harmonie, cette branche admirable de l'art musical. Le plain-chant ne comporte guère en effet que les consonnances d'un contre-point simple. Les dissonances artificielles qui résultent de la différence de mouvements

entre les parties, dans les compositions *alla Palestrina*, dérogent déjà aux principes rigoureux des partisans exclusifs du plain-chant. Les fugues basées sur la tonalité grégorienne ne sont pas plus que la musique moderne intelligibles pour le peuple, et il ne prend aucune part à leur exécution. Nous ne croyons pas qu'on puisse de sang-froid prononcer une sentence qui chasserait des églises Palestrina aussi bien que Mozart. A nos yeux, ce ne serait pas une réforme, ce serait de la barbarie.

§ VII.

CHANTS RELIGIEUX EN LANGUE VULGAIRE.

SOMMAIRE. — Définition du cantique. — On a toujours chanté des cantiques dans l'Église, — Cantiques latins ou grecs des premiers siècles. — En langue vulgaire, au moyen-âge. — Recueils publiés depuis le XVIe siècle, musique et paroles. — Les noëls. — Poésies en patois. — Les cantiques nouveaux; paroles et musique.

En liturgie, on désigne proprement par le nom de *cantiques* un certain nombre de psalmodies empruntées à l'ancien et au nouveau Testament, tels que le *Benedicite* des trois Enfants de la fournaise et le *Magnificat* de la Sainte-Vierge. Le *Te Deum*, attribué communément à S. Ambroise et à S. Augustin, est rangé quelquefois aussi parmi les cantiques. Mais, dans le sens littéraire, on entend par cantiques des poésies en langue vulgaire sur un sujet religieux et destinées à être chantées pour l'édification des fidèles. La liturgie romaine n'admet pas le chant de ces cantiques à l'Église pendant les offices publics. Il ne m'appartient pas d'examiner en quoi l'on s'est écarté, comment on s'écarte encore aujourd'hui de la loi qui règle cette matière ; c'est l'affaire des liturgistes (1).

(1) Voyez Dom Guéranger, *Instit. liturg.*, tome III, p. 269 et suiv.

Notre-Seigneur, en chantant lui-même un cantique avec ses apôtres, après l'institution de la divine Eucharistie (1), continuait les saintes traditions des patriarches et des prophètes (2). S. Paul recommande instamment aux chrétiens de s'entretenir mutuellement par des cantiques spirituels et d'élever ainsi leurs cœurs à Dieu (3). Il n'est donc pas douteux que le chant des cantiques n'ait été perpétuel dans l'Église, où nous le voyons établi par Jésus-Christ et recommandé par ses apôtres. D'ailleurs il se retrouve dans toutes les religions, parce qu'il produit sur l'âme des impressions très vives et qu'il s'échappe naturellement d'un cœur pénétré des sentiments religieux.

Les chrétiens de la primitive Église n'empruntaient pas exclusivement leurs cantiques à la Sainte Écriture; ils adoptaient des compositions particulières.

S. Justin, en son *Apologétique* à Antonin-le-Pieux, montre que ces poésies roulaient sur des sujets divers et tirés de la vie commune (4); Tertullien dit positivement qu'aux Agapes chacun est appelé à chanter quelque passage de l'Écriture ou ce qu'il a pu composer : « *De scripturis sanctis vel de proprio ingenio* (5). »

---

(1) S. Matth. cap. 26. « *Hymno dicto exierunt in montem Oliveti.* »

(2) Exod., cap. 15; Deut. 32; Psalm.; Is. 12, 38; Jon. 2; Habac. 3; Dan. 3; Luc. 1.

(3) *Eph.* cap. 5 : « *Loquentes vobismetipsis in psalmis et hymnis et canticis spiritualibus, cantantes*, etc. » *Coloss.* cap. 3.

(4) « ... *Quod nati sumus, quod valetudini consultum sit, quod species rerum conserventur, quod vices annuæ bene succedant, quod immortalitatem sperare liceat.* »

(5) *Apolog.* c. 39. Migne, col. 477, et la note d'Havercamp.

On sait que les hérétiques ont employé, autrefois comme à présent, les chants populaires afin de répandre leurs erreurs. Harmonius, fils de Bardesanes, se servit de ce moyen, et S. Ephrem, pour en paralyser l'effet, composa, sur les mêmes airs, des poésies orthodoxes que le peuple s'accoutuma à chanter avec plaisir (1). Parmi les hymnes que l'Église a empruntées aux Pères, S. Ambroise, S. Grégoire, S. Paulin, S. Damase, aux poètes Prudence, Venance Fortunat, il en est sans doute qui ont été chantées d'abord comme de simples cantiques. Les proses rimées généralement usitées depuis les premiers Capétiens, des antiennes à la Vierge, comme celles qui furent ajoutées assez tard à l'office divin (2), n'ont été souvent que des chants populaires consacrés ensuite par la liturgie.

Au temps et dans les lieux où la langue vulgaire cessait d'être la langue de l'Église, on composait des cantiques pour le peuple dans la langue qu'il comprenait. On ajoutait des paroles empruntées à cette langue, aux paroles latines. C'est l'origine des chants nommés *farcis* dont Lebœuf a publié des exemples et qui ne disparurent totalement qu'au XVe siècle (3).

S. Adalbert de Prague, né en 939 et martyrisé en 997, a composé en esclavon un cantique reproduit par D. Gerbert suivant la notation moderne (4). A la même époque,

---

(1) Fleury. *Hist. eccl.*, liv. XVII, num. 8.

(2) L'introduction des hymnes dans le corps de l'office romain ne remonte qu'au XIIe siècle.

(3) *Traité histor.* Il cite entre autres, pour l'église de Langres, une paraphrase de la légende de S. Blaise.

(4) *De cantu et music. sac.* Lib. II, p. I, c. 3, p. 348. On attribue aussi à S. Adalbert le chant de guerre des Polonais *Boga-Rodzica* (*Deipara*), publié par M. Fétis ; *Rev. mus.* T. IV.

un autre évêque des Slaves, Méthodius, propageait un grand nombre de pièces semblables, rédigées dans l'idiôme national. Au VII[e] siècle, le barde S. Adhelm chantait des vers anglo-saxons à la porte des églises. Le moine Florent dit qu'à Oxford, au XII[e] siècle, on étudiait les psaumes et les poésies saxonnes (1). Otfrid, moine de Weissenbourg, opposa aux chansons obscènes des laïcs, l'évangile mis en vers, et Rupert, moine de Saint-Gall, écrivit en allemand, pour être chanté à l'église par le peuple, un poème sur la vie du fondateur de ce monastère. A la bibliothèque impériale, n° 1139, le manuscrit de Saint-Martial de Limoges contient un sixain en langue vulgaire qui faisait partie de l'office de S. Martial, une hymne notée dont les couplets sont alternativement en latin et en langue romane, et une hymne à la Vierge Marie, également notée, qui est tout entière en langue vulgaire. Tous ces morceaux sont du X[e] siècle (2).

Les mystères et certaines fêtes bizarres donnèrent accès dans les églises à la poésie nationale, durant les siècles suivants. Quand les paroles chantées sont en latin, la langue vulgaire n'en est pas toujours complètement bannie, comme le prouve le refrain de la prose de l'âne, *Orientis partibus* :

Hez, sire asnes, car chantez,
Belle bouche rechignez
Vous aurez du foin assez
Et de l'avoine à plantez
Hez va! hez va! hez va hez!

---

(1) D. Gerbert. *Loc. cit.*

(2) Manuscrit cité par M. Fétis. *Résumé philos.*, p. CLXXXVI, *Biog. univ. des mus.*

Bialx sire asnes, car allez
Belle bouche car chantez (1).

Au XIe siècle, des chœurs de jeunes filles chantaient des cantiques en langue vulgaire aux processions et à la fin des offices (2). On n'ignore pas que les poètes des ordres monastiques, particulièrement des Franciscains d'Italie s'appliquèrent aux pieuses compositions des *Laudi spirituali* (3). Ste Thérèse et plusieurs religieuses des monastères qu'elle réforma déployèrent leur talent dans ce genre de poésies.

Les chants du moyen-âge en langue vulgaire sont cependant assez rares. Le progrès et les variations de la langue empêchèrent de les estimer sous le rapport de la littérature, et c'est de nos jours seulement qu'on les recherche avidement parce que leur importance au point de vue archéologique est parfaitement sentie.

On commença au XVIe siècle à éditer des recueils de cantiques. Ces ouvrages se sont beaucoup multipliés au siècle suivant. Le zèle des poètes et des libraires n'a fait que s'accroître jusqu'à notre temps, le plus fécond de tous en ce genre de publications. On ne s'attend point que je les examine en détail. Messieurs de S.-Sulpice ont indiqué et jugé sommairement une centaine d'éditions imprimées

[redacted]

la composition de ces recueils, en examinant séparément la musique et les paroles. Le caractère spécial des noëls demandera ensuite quelques observations.

La musique des cantiques est empruntée ordinairement à la musique profane des opéras et des chansons, souvent même des chansons les plus connues et les plus obscènes. Que l'on n'ait pas reculé en face d'une association pareille, c'est ce que l'on conçoit si on se reporte à la Renaissance, alors qu'une voix chantait les paroles d'une chanson grivoise en forme d'accompagnement sur un *Sanctus*, et que l'on réunissait au chant et aux paroles ecclésiastiques le chant et les paroles mondaines (1); mais il y a lieu de s'étonner que cet usage persévère encore. Les dernières éditions de Saint-Sulpice en fournissent de singuliers exemples: *Que ne suis-je la fougère*, paroles de Riboutté, musique de Pergolèse; *Femme sensible*, paroles de Hoffmann, musique de Méhul, dans l'opéra d'Ariodant; *Ah ! vous dirais-je, maman*, dont l'auteur n'est pas connu et qui n'en est pas moins indécente; *Il pleut, il pleut, bergère*, paroles de Fabre d'Églantine, musique de Simon; *Je l'ai planté, je l'ai vu naître*, paroles de De Leyre, musique de Jean-Jacques Rousseau. Toutes ces chansons, plus ou moins érotiques, avaient cours lorsqu'on appliqua leurs airs aux cantiques, et des publications récentes viennent d'en raviver le souvenir (2). On n'a pas craint de faire entendre au sein même des églises, comme un écho des discordes civiles, l'air : *Peuple français*, *peuple de frères*, qui fût composé

---

(1) Fétis. *Résum. philos. de l'hist. de la mus.*, p. CXCIV, t. I de la *Biog.*

(2) *Chants popul. de la France.*

par Gaveaux sur les paroles de Souriguère de Saint-Marc, à la réaction contre les Jacobins, en 94 ; le chant *Père de l'Univers* n'est autre que celui de l'Hymne à l'Être suprême, paroles de Desorgues, musique de Gossec, chanté au Champ-de-Mars ; et tandis que naguère on chantait dans la nef sainte : *Pourquoi ces vains complots, ô Prince de la terre*, l'émeute hurlait dans la rue l'hymne de Méhul et de J. Chénier : *La victoire en chantant nous ouvre la barrière.*

Au point de vue de l'art, l'emprunt qui nous paraît étrange ne suppose-t-il pas que la musique des ariettes convient également aux chants religieux ? Je vois bien que l'on a choisi les airs langoureux de préférence, et revêtu, par exemple, de l'air *Que ne suis-je la fougère*, le beau cantique de Fénélon *Au sang qu'un Dieu va répandre* ; mais il est évident que ce rapport de convenance est exceptionnel, et que le système n'en repose pas moins sur une confusion déplorable de la musique religieuse et de la musique profane.

On dira que ce système s'appuie sur la pratique des missionnaires et, en particulier, de plusieurs Saints qui ont voulu faire servir les richesses de l'Égypte aux tabernacles de Sion (1) ; mais, avant de nous incliner devant ces autorités, nous voudrions savoir si la nécessité n'explique pas la conduite tenue dans le passé, et si alors on n'aurait pas préféré des airs propres aux cantiques dans le cas où le talent des musiciens aurait pu les créer. S. Liguori, le P. Brydaine ne préféraient-ils pas composer eux-mêmes les

(1) Voyez les préfaces des Recueils de Saint-Sulpice, 1772, d'Avignon, etc.

paroles et la musique des cantiques qu'ils faisaient chanter ? De plus, est-on bien sûr que notre siècle, dépouillé de la simplicité des mœurs, n'est pas facilement blessé d'une mesure qui ne scandalisait pas en d'autres temps? Enfin, si l'ancienne raison est bonne, pourquoi ne pas faire des cantiques sur les airs des chansons du jour?

On prétend que les airs nouveaux composés pour des cantiques seraient devenus des airs de chansons. Mais c'est qu'on aurait négligé de leur donner le cachet grave qui leur convient le mieux. D'ailleurs, on ne citerait que peu de cantiques ou de noëls dont les airs propres aient subi cette injure (1).

On connaît en effet des recueils anciens où la musique a été spécialement faite pour les paroles : les *Cantiques* de Denisot d'Alcinoï, au milieu du XVI[e] siècle, publiés par M. Boëly, les *Cantiques spirituels* du P. Crasset, publiés en 1689, et les *Cantates françoises* de M. de la Motte-Houdart, mises en musique par M[me] Elis. de la Guerre, en 1708, sont de ce nombre (2). On imprima aussi, en 1693, une traduction des hymnes et des proses de l'Église, où l'on avait suivi la mesure des vers latins, en sorte que le chant de l'Église pouvait être conservé (3).

Les aberrations auxquelles on s'est laissé entraîner en composant la poésie des cantiques sont pires que les fautes

---

(1) La romance attribuée à Henri IV, *Charmante Gabrielle*, est sur l'air d'un des noëls composés par Du Cauroy, maître de chapelle de ce monarque. MM. de S.-Sulpice ont signalé deux autres exemples.

(2) Cette artiste fit longtemps les délices de la cour par son talent sur l'orgue et le clavecin.

(3) Orléans, chez F. Boyer; Paris, D. Horthemels, 1693.

commises dans le choix de la musique. Les idées les plus ridicules, les expressions les plus triviales, les paraphrases de l'Écriture les plus grotesques, les légendes apocryphes les plus bizarres ont été accueillies par des poètes qui n'étaient que naïfs à l'excès, mais qui nous semblent de prime abord travailler à de sacrilèges parodies. Il en est cependant qui se maintinrent à la hauteur de style et de pensée que le respect de la religion peut exiger. Quelquefois la popularité acquise par certaines pièces, d'ailleurs peu convenables, les a fait insérer dans des compilations d'un caractère plus élevé (1).

Quelques citations donneront une idée suffisante des pièces de ce genre et du niveau des recueils appartenant à la classe inférieure : On lit dans les *Cantiques spirituels* du P. Surin, augmentés par le P. Martial de Brie, capucin, un cantique de l'âme qui s'étudie à l'amour de Dieu en conjuguant le verbe *amo* :

Commençant par le verbe actif,
Le présent de l'indicatif
Me fait rentrer dedans moy-mesme,
Cherchant si véritablement
Amo te Jesu, je vous ayme,
Et d'où m'en vient l'empeschement.

Aussi tôt je vois mon forfait
Dans le prétérit imparfait,
Amabam te, ô créature,

---

(1) Les *Cantiques* du sieur de Maisonfleur, Paris, 1586, avec des morceaux de Joachim du Bellay, P. Duval, év. de Séez, Ronsard, etc.; le *Recueil* du P. Crasset, déjà cité, 1689 ; *Cantiques spirituels*, à l'usage des missions des PP. de la C. de Jésus, 1701; *Cantiques spirituels* par M. A. V.; Angers, 1735, etc.

Je confesse la vérité,
La loy d'amour me semblait dure,
Vivant dans son obscurité.

On trouvait bon de parodier des chansons en vogue, et l'on tombait ainsi dans le ridicule. C'est ce qui arrive à M. Legademont de S.-Sulpice, en ses *Nouveaux Cantiques* de 1750 :

D'un Dieu l'heureuse naissance
Sauve tout le genre humain ;
Satan n'a plus de puissance ;
Mocquons-nous de ce lutin, tin, tin,
Tin, tin, terlin, tin, tin.

Il est toutefois une observation qu'on ne doit pas négliger : les populations des siècles précédents, si l'on excepte les gens lettrés, entendaient, sans avoir la tentation de rire, ce qui nous paraît plat ou voisin de la bouffonnerie. Et même cela est vrai de nos jours pour les habitants des campagnes où l'on chante encore, non les cantiques les plus surannés, mais au moins les vieux noëls qui ne leur cèdent pas en trivialité.

Noël, cette fête si touchante et si populaire, à laquelle se rattachent tant de gracieuses traditions et de curieuses particularités liturgiques, a inspiré une foule de poésies en langue vulgaire qui, malgré la loi, s'exécutent encore à la messe de la Nativité dans beaucoup d'églises (1). Le midi et le nord de la France ont leurs compilations en patois de la langue d'oc ou de la langue d'oil. On a composé plus

---

(1) A Saint-Maurice d'Angers, depuis le jour où l'on commence les antiennes O, jusqu'à Noël, on chantait au chœur, après laudes, *O Noël!* douze ou quinze fois. Voy. *Liturg.* de Lebrun-Desm. p. 90.

d'airs pour les anciens noëls que pour les autres cantiques, et beaucoup se rapportent dans les recueils languedociens à la tonalité du plain-chant. La plupart de ceux que l'on chante en Bourgogne, en Franche-Comté, en Champagne, sont adaptés à des airs mondains (1). Quant à la poésie elle-même, elle est en général baroque, très basse sous tous les rapports et quelquefois cynique. Le peuple ne s'en offense pas et ne semble pas même le remarquer. Il redit ainsi avec bonne foi les noëls de Piron et de Gui Barôsai où nous croirions sentir une odeur de l'esprit voltairien, si nous ne savions dans quelles circonstances ils furent composés (2). Remarquons toutefois que ces chants s'exécutèrent dans la rue, au coin du foyer durant la veillée joyeuse, plutôt qu'à l'intérieur des églises.

Entre les noëls que l'on entend au diocèse de Langres, soit à la messe de minuit, soit aux portes des maisons où les pauvres gens viennent chanter le soir, au temps de l'A-

---

(1) Voir la *Grande Bible* des Noëls tant vieux que nouveaux, à Troyes, 1728, veuve Oudot; la *Grande Bible renouvelée*, à Troyes, chez Garnier; diverses éditions de la *Grande Bible* et de noëls bourguignons et langrois, imprimées à Langres, chez Defay et chez E. Bonnin.

(2) Grand Dei, ribon ribaine, ai fau qu'enfin j'éclaite
Deussei-je de l'efor an chantant m'évaulai !
Moi dont la voi n'a faite
Que po le flaijolai,
Je vai su lai trompaite
Ronflai.

Sous le pseudonyme de Gui Barôsai, Bernard de la Monnoye publia, depuis 1700, ses *Noei borguignon*, qui eurent un grand succès. Il éclipsa son ami et compatriote Aimé Piron dans ce genre de compositions. Plusieurs recueils de cantiques lui ont emprunté quelques parties de sa traduction de la *Glose* de S[te] Thérèse. M. Fertiault a donné une bonne édition des *Noei* de la Monnoye, en 1842. On a réédité aussi d'anciens noëls francs-comtois.

vent (1), plusieurs unissent l'élévation de la pensée à la simplicité des paroles : tel est celui dont l'auteur a imité la fameuse prose attribuée généralement à S. Bernard, *Lætabundus* :

Déjà le feu dont la mi-nuit
Se trouve richement peinte,
Verse le sommeil, et sans bruit
Roule dessus la Terre sainte,
Quand par miracle nom-pareil
L'étoile de Jacob s'accoucha d'un soleil (2).

Le noël *Sus, Langrois, parlons de rire*, est une rustique imitation de la poésie des Livres saints qui associe la nature

---

(1) « En ma jeunesse, dit E. Pasquier, c'estoit une coustume que l'on avoit tourn e en ceremonie, de chanter tous les soirs presque en chaque famille des Noüels, qui estoient chansons spirituelles faites en l'honneur de Nostre Seigneur. Lesquelles on chante encores en plusieurs Eglises pendant qu'on célèbre la grand Messe le jour de Noüel, lors que le Prestre reçoit les offrandes. » *Les Recher. de la France*, liv. IV, ch. 16, col. 397. Paris, 1723.

(2) *Angelus consilii*
Natus est de virgine
Sol de stella.

Sol occasum nesciens
Stella semper rutilans
Semper clara.

Le noël *Noble fleur de la Vigne* mêle la légende à l'évangile dans un récit naïf :

Joachim s'est trouvé
Sous la porte dorée,
En la bouche a baisé
Son ancienne épousée ;
De quoi vient la lignée
De ce précieux fruit...

et les environs de Jérusalem aux sentiments du monde moral (2).

Sus, Langrois, parlons de rire ;
Espérons bien ci-après :
Le courroux de Dieu et l'ire
Ne seront toujours si près ;
Mais au fort de notre peine,
Il nous faut ressouvenir
De jour que prit chair humaine
Le Sauveur et le bénir.

Faisons en toute la ville
Résonner un chant nouveau,
Et d'un air doux et facile
Chanter Noël, Noël, Nau !
Suivons des François la mode,
Chantons d'un accord parfait ;
Le temps ne doit incommode
Empêcher un saint effet.

Notre gaie et douce note
De ce Verbe solemnel
D'ici jusqu'à la Marnotte
Retentit Noël, Noël :
Tous les échos en résonnent ;
Nos murs, nos tours, nos remparts,
Au son de nos voix entonnent
Noël, Noël de toutes parts.

Toute la Marne est joyeuse,
Les champs, les prés et les bois,
La Vingeanne aussi la Meuse,
Par le redon de nos voix ;

---

(2) *Benedicite montes et colles Domino... Thabor et Hermon in nomine tuo exultabunt... Mare vidit et fugit, Jordanis conversus est retrorsum...*

La fontaine d'Arbolotte
Et la fontaine au Bassin
Font à part un autre vote
Au nom de ce jour divin.

Même la Roche Saint-Gilles
Fait semblant de s'émouvoir
Pour approcher de la ville :
Afin d'écouter et voir :
Et la Pierre Saint-Antoine
Se bouge pour y venir;
La montagne de Brevoine
Semble déjà y courir.

Somme, tout se met en voie,
Tout se met en son devoir,
Et d'une commune joie,
Chacun selon son pouvoir
Veut honorer la nuictée
Et le beau jour triomphant,
Tout comme si en Judée
Venait de naître l'enfant.

Mêmement toutes les roches
Semblent sauter d'aise au son
Du carillon de nos cloches
Qui gringottent leurs chansons;
La Belle-Croix et Saint-Géosmes
Beaume, Cordamble et Lecey
Réclament toute la caume (combe)
De Saint-Martin et Prancey.

Ne cessons donc en la ville
Chers et fidèles Langrois,
Et riche et pauvre famille
De chanter à haute voix,
Pour inviter tout le reste
De notre crème et ressort

A solemniser la fête
De Dieu né pour nous et mort.

L'esprit dont notre époque est animée ferait mal accueillir les cantiques ou les noëls du genre trivial qui ont édifié et réjoui nos ancêtres. Plusieurs de ces compositions sont entrées néanmoins dans quelques-uns des nombreux recueils édités sous la Restauration par les soins des missionnaires. On choisit aujourd'hui avec plus de discrétion. Mais les poésies nouvelles méritent en général le reproche de faiblesse sous le rapport de la doctrine (1). Si elles respirent quelquefois une piété suave, elles descendent trop souvent jusqu'à la fadeur (2). Les lieux communs y abondent, surtout lorsqu'elles s'adressent à la Sainte-Vierge.

Quant à la musique nouvelle, celle des recueils que nous connaissons ne diffère pas sensiblement de la musique des chansons ou des romances relativement au rhythme. Quand les compositeurs, évitant les difficultés d'intonation et les accidents, ont recherché la simplicité indispensable à des chants religieux destinés au peuple, ils n'ont su que rarement la concilier avec la noblesse et l'onction. Du reste, c'est là une critique générale ; et nous sentons qu'il en faudrait une particulière pour rendre justice à chacune des meilleures publications et distinguer ce qu'il y a de bon

---

(1) Elles sont loin de valoir les cantiques anciens conservés en diverses compilations et qui ont pour auteurs les deux Racine, P. Corneille, Fénélon, Fléchier, J.-B. Rousseau, Le Franc de Pom pignan, Malherbe, etc... Voyez la préface et la notice de l'éditio de Saint-Sulpice, t. I et III, Paris, 1772.

(2) Nous regrettons en particulier que le R. P. Lefebvre n' pas évité cet écueil. Le style de romance, *Tendre Marie*, *Sois* · *amours*, *Toujours*, est peu convenable dans le sanctuaire.

dans les autres (1). Cet examen nous ferait sortir des limites que nous devons respecter.

---

(1) Au Grand-Séminaire de Langres, on chante de préférence des cantiques choisis dans ceux de MM. le général Clouet, Neukomm, Foulon, Hip. Monpou, indiqués comme les meilleurs par M. Danjou, *Revue de la Mus.* Ce n'est pas à dire que Choron, le P. Schubiger, le P. Lambillotte et mille autres, n'aient eu d'heureuses inspirations. Un compositeur de mérite et très familier avec la tonalité ecclésiastique, M. Feltz, nous a fait part du projet de créer, pour les plus beaux cantiques anciens, des mélodies simples, graves, d'un rhythme à peine accusé, conformes même aux gammes du plain-chant. Autant cette idée nous paraît bonne, autant nous prévoyons qu'elle sera mal comprise par la foule des chanteurs et surtout des chanteuses de cantiques.

APPENDICE (1).

Entretien des églises. — *Surveillance des couvertures.* Rien n'est plus nécessaire que de veiller à l'entretien des couvertures. On doit les visiter avec attention surtout après les mauvais temps qui auraient pu y occasionner quelques dégâts, et avant la saison pluvieuse. Il faut sans retard fermer les moindres ouvertures. Un petit trou suffit pour que l'eau cause de grands dommages et en moins de temps qu'on ne le pense, aux voûtes, aux murs, à la charpente.

Soin des voûtes. Éviter de leur faire porter la charpente; d'y amonceler, surtout vers le milieu, des déblais qui en compromettent l'équilibre, poussent les murs, entretiennent l'humidité, si l'eau vient à y tomber. Réparer la chape de mortier qui recouvre les claveaux des voûtes unies; établir des ponts en planches pour éviter que l'on ne marche sur les reins des coupoles.

Écoulement des eaux. C'est encore un point capital. Dans

(1). Cf. Schmit, *Man. de l'arch. des monum. relig.*, coll. Roret; *Instr. de la comm. arch. dioc.*, de Poitiers, par M. l'abbé Auber; *Princ. d'arch. prat.*, par M. Raymond Bordeaux; *Instruc.* de la commission des arts et édifices religieux; deux *Instruct.* de l'évêché de Langres aux Fabriciens, 25 mars 1845 et 4 janvier 1846. Il ne s'agit ici que du corps des édifices; nous n'avons rien à ajouter à ce que nous avons dit dans ce livre relativement aux ouvrages peints ou sculptés.

les monuments antérieurs à la fin du XII[e] siècle, les eaux pluviales ne s'écoulent souvent que par l'égout des combles, sans cheneaux ni gargouilles. Il faut, si cela n'a pas été fait, établir des conduits qui jettent l'eau à quelque distance du pied des murs, et de manière qu'elle s'en éloigne sur un pavage porté par un béton. Si on ne peut éviter absolument, à cause des exigences de la police, de promener l'eau le long des murs dans des tuyaux de fonte, de fer-blanc ou de plomb, il faut les tenir à la distance de quelques centimètres du mur, prendre garde qu'ils ne s'engorgent, qu'ils ne crèvent ou ne laissent suinter l'eau en dehors par des fuites presqu'inévitables. Veiller à ce que les cheneaux soient débarrassés des graviers ou des immondices que les eaux charrient, surtout là où ils traversent des contreforts. Établir autour de l'édifice un dallage avec caniveau ou égout de ceinture pour écarter l'eau des fondations.

Entretien des murs. Ne pas tolérer de fosses à leur pied. Arracher jusqu'aux racines les végétations parasites qui se développent dans les joints de l'appareil, l'écartent, pourrissent les mortiers, introduisent dans le mur l'eau et la gelée. Empêcher que les constructions attenantes aux églises n'occasionnent des dégradations dans la pierre ou dans le mortier, des infiltrations, ou des dépôts humides. Recrépir ou rejointoyer partout où une simple goutte d'eau pourrait pénétrer. Etablir des glacis ou au besoin des grilles de défense. Rechercher la cause des plus petites taches qui indiqueraient la présence de l'humidité et la supprimer. Souvent le bas des murs se couvre d'une mousse verdâtre qui monte et s'étend peu à peu. C'est une plaie funeste due la plupart du temps à l'exhaussement du sol extérieur. Il faut l'abaisser par l'enlèvement des terres, et si cela n'est pas possible, creuser au dehors une ceinture à fossé couvert

qui laisse l'air circuler au moins au niveau du pavé intérieur et qui ait la pente nécessaire à l'écoulement des eaux. Les sacristies malsaines ne réclament souvent que l'air et la lumière.

Précautions générales. Interdire aux ouvriers de laisser en place les déblais de leur ouvrage ; d'apporter dans les combles ou ailleurs, du feu qui ne serait pas indispensable, de l'apporter autrement que dans des fourneaux couverts et sans avoir en même temps un seau d'eau à côté ; d'employer du bois au lieu de charbon (1); de poser des échafaudages sur des parties faibles ou sujettes à se dégrader; de creuser les trous de scellement indispensables, autrement que dans la hauteur d'une seule assise ; de laisser ouvertes des lucarnes ou des portes dont les battants peuvent être tourmentés par le vent, et qui donneraient entrée à la pluie ou à des courants d'air violents ; enfin de porter atteinte à tout objet sculpté ou peint dont la destruction n'a pas été au préalable jugée nécessaire.

Inspecter l'édifice scrupuleusement, selon l'esprit des saints canons et en se conformant au règlement de 1809, qui exige que deux fois par an, au commencement du printemps et de l'automne, « les marguilliers et spécialement le trésorier aient soin de visiter les bâtiments avec [redacted]

mal incurable ou du moins lui permettre un accroissement que, peut-être, des efforts et des dépenses considérables pourront à peine arrêter. *Principiis obsta.*

RESTAURATION. Les monuments qui ne sont pas, comme beaucoup d'antiquités, de simples souvenirs d'une époque, mais qui sont encore employés à un service public, réclament souvent autre chose que l'entretien ; ils peuvent avoir besoin d'être restaurés ou agrandis. Ainsi se présentent des problèmes délicats, rendus quelquefois très complexes par les circonstances et dont nous ne pouvons prévoir qu'un certain nombre.

Il est prudent de ne faire que le moins possible de restaurations proprement dites, ou qui n'importent pas à la conservation de l'édifice. Celles que l'on entreprend doivent respecter l'œuvre du passé ou s'en rapprocher autant que possible. Combien de monuments ont péri, combien ont perdu leur caractère par suite de restaurations mal conçues ou mal exécutées ! Restaurer, c'est réparer des parties dégradées ou reconstruire des parties détruites. Quand il n'est question que de charpente ou de maçonnerie ordinaire, un bon ouvrier peut y suffire : mais il faut prendre garde à la solidité. Ainsi, on veut refaire une flèche qui est tombée ou bien, comme à Reims, couronner de flèches des tours qui depuis des siècles demeurent inachevées : est-on sûr alors que des supports vieillis ou déjà ébranlés sont capables de porter ces nouveaux ouvrages ? S'il est question de parties sculptées, il faut copier celles que l'on remplace, ou si rien n'en indique la forme, chercher des spécimen dans la même église ou dans les églises de même style.

Il convient que tous les matériaux enlevés soient remplacés par des matériaux de même nature, de même forme, et mis en œuvre suivant les procédés primitivement employés.

Cependant il est des cas où le fer peut être substitué au bois, comme on l'a fait pour la charpente incendiée de la cathédrale de Chartres : l'aspect du monument n'est pas modifié; on gagne en solidité, en sécurité et, eu égard à la durée, en économie. Il est d'autres cas où le bois peut être substitué à la pierre : par exemple lorsque le poids d'une voûte, si on la reconstruisait en pierre, déterminerait un écartement des murs. Les ornements de fer, de fonte, de bois remplacent mal la pierre. Si l'on restaure des sculptures au moyen du ciment, il faut le choisir de bonne qualité, hydrofuge et de la couleur de la pierre. Il est utile quelquefois pour réparer la surface d'une pierre à la paroi d'une muraille ; mais on doit s'assurer qu'il ne cache pas un mal qu'on ne peut guérir que par des relancis, c'est-à-dire en remplaçant un morceau de l'appareil par un autre d'égal volume. Cette opération exige d'autant plus de soin qu'elle laisse toujours un peu de vide. Elle provoque facilement un mouvement dans la construction, si elle a lieu sur une grande échelle : témoin ce qui est arrivé à Saint-Denis.

Lorsqu'une église a besoin d'être agrandie, on doit chercher tous les moyens d'épargner la construction ancienne et construire dans le style du monument. S'il présente des parties disparates, par exemple en style ogival dans un ensemble roman, il convient de ne pas détruire ces parties pour le plaisir de ramener le monument à l'unité : car elles peuvent avoir par elles-mêmes un intérêt historique ou artistique.

Le grattage dégrade plus souvent un édifice qu'il ne le restaure. Les sculptures de détail y perdent de la beauté des contours et de leur vigueur ; on enlève à la pierre outre la couleur que le temps lui donne à l'extérieur, la surface

durcie à l'air et qui la protège ensuite contre les influences atmosphériques ; on s'expose à ouvrir des joints, à causer des épaufrures et à d'autres inconvénients que n'évite guère, surtout en agissant sur la pierre tendre, une main impatiente ou maladroite.

Le badigeonnage (nous ne parlons pas des riches peintures, telles que celles de la Sainte-Chapelle ou de Saint-Germain-des-Prés), ne peut être toléré sur un appareil en pierre de taille et de quelque uniformité. Il n'est ni aussi beau, ni aussi riche, ni aussi propre que la pierre; il fait grand tort aux sculptures dont il détruit le relief. Il n'est supportable que sur les murs d'un appareil pauvre et grossier. Une légère teinte pourrait quelquefois raccorder au ton général des parties nouvellement construites.

Proscrire en général le badigeon, c'est conseiller aussi en général le débadigeonnage. Il se fait de plusieurs manières : 1° à sec, par le grattage ; ce procédé actuellement mis en œuvre à la cathédrale de Langres, convient spécialement pour la pierre dure, mais il exige des précautions pour les détails de sculptures. On n'emploiera que des grattoirs non trempés, sans dents et à angles arrondis. Le badigeon peut être de telle nature qu'il suffise, pour le faire tomber par écailles, de le frapper avec une spatule de bois, en s'aidant ensuite de la pointe aplatie de l'instrument. S'il recouvre des peintures qui alors s'écailleraient avec lui, on changera de procédé. 2° On débadigeonne par l'humidité en imbibant le badigeon d'eau chaude pure et en l'enlevant ensuite avec un racloir mousse. C'est le moyen qu'on suit à Paris et à Rome. Sur de petites surfaces, on s'est contenté quelquefois de la vapeur d'eau chaude qui fait boursouffler le badigeon, ou du frottage avec une brosse que l'on imbibe d'eau chargée de savon noir ou d'acide muriatique.

CORRECTIONS ET ADDITIONS.

Une partie de ce volume ayant été imprimée en l'absence de l'auteur, il s'y est glissé quelques fautes; on les relève ici, en ajoutant plusieurs observations.

Pages :

5. Au lieu de *porphyre*, lisez *marbre*.

23. J'ai pu examiner par derrière, au Louvre, la tête colossale apportée de Carthage. Il est probable qu'elle faisait partie d'un fronton.

30. Il est peut-être nécessaire de dire pourquoi nous admettons la terre cuite pour la statuaire des églises, tandis que nous rejetons le carton-pierre et d'autres semblables produits de l'industrie contemporaine. C'est que la terre cuite est une matière franche; c'est que le divin Statuaire a fait d'argile la première statue, le corps de l'homme; c'est que les plus célèbres sculpteurs ont ennobli la terre en l'employant pour modeler leurs chefs-d'œuvre. Il suffit de nommer Luca della Robbia pour dire la beauté et les qualités excellentes dont l'argile peut se revêtir sous la main du génie. Le Louvre a quelques bas-reliefs de ce grand homme; c'est en Toscane et surtout à Florence qu'on peut admirer ses ouvrages.

40. La note 4 doit être reportée à la page 41, ligne 9.

47, ligne 2, *les appliquer*, lisez *l'appliquer*.

63, ligne 20, *doivent*, lisez *doit*.

70, ligne 5, effacez *y*.

76, ligne 1, *El-Esslam*, lisez *El-Essnam*.

80. Le vœu que j'émets relativement à la mosaïque appelle des entreprises plus importantes et plus fécondes que celles que l'on a tentées à Paris, au quai de Billy, il y a quelques années.

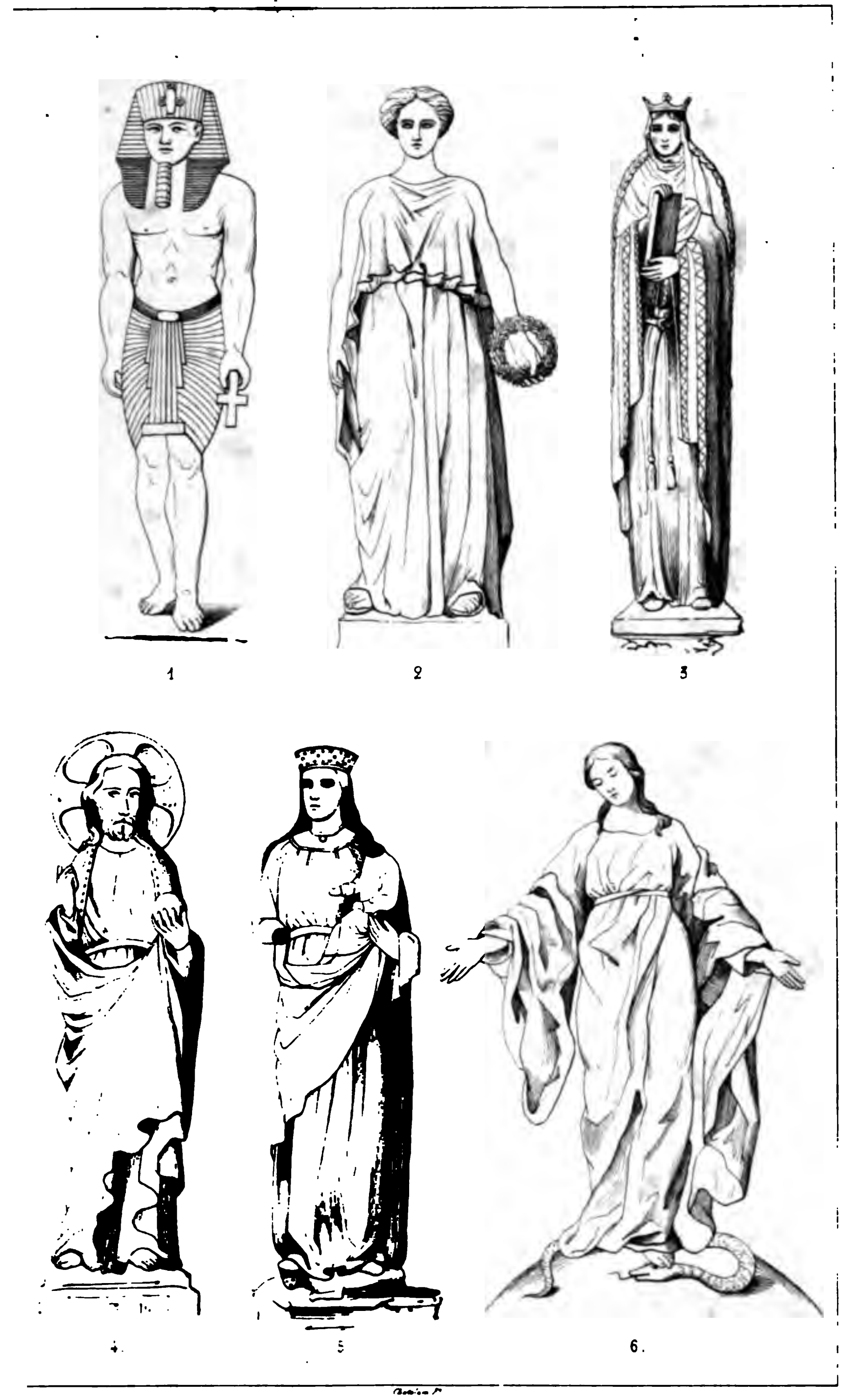
125. Note 1, citation de Durand, *id*, lisez *in*; au lieu de *quædam*, *quâdam*, et de *vicitur*, *dicitur*.

131. Au lieu de *leurs mosquées*, lisez *des mosquées*.

160. On a récemment découvert à Marnay, près Langres, un repositorium perçant d'outre en outre le mur du sanctuaire et portant cette inscription : *Salutaris hostia*. Elle dissipe un doute des archéologues.

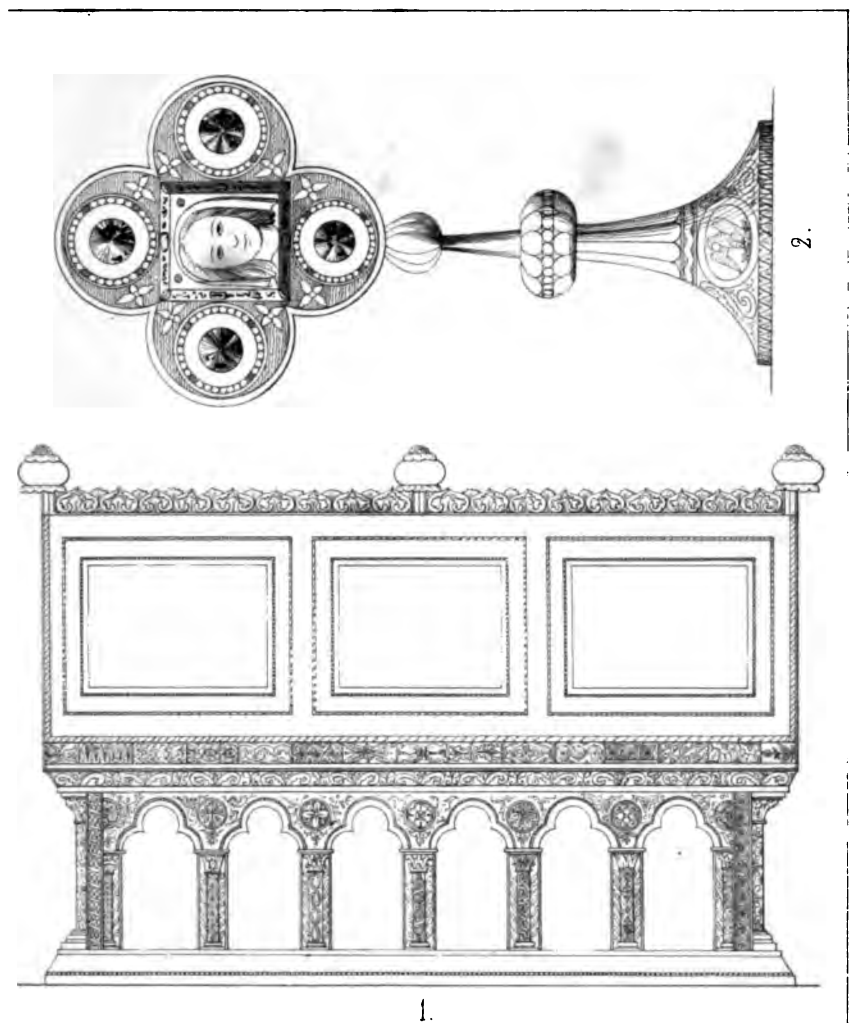
161, ligne 13. Au lieu de *frère*, lisez *père*.

PLANCHE I.



1. Égypte. 2 Grèce. 3 Époque romane. 4. XIIIe siècle. 5. XIVe siècle. 6 Renaissance.

PLANCHE III.



1.



3. ÉTOFFE.

Chartier fc.

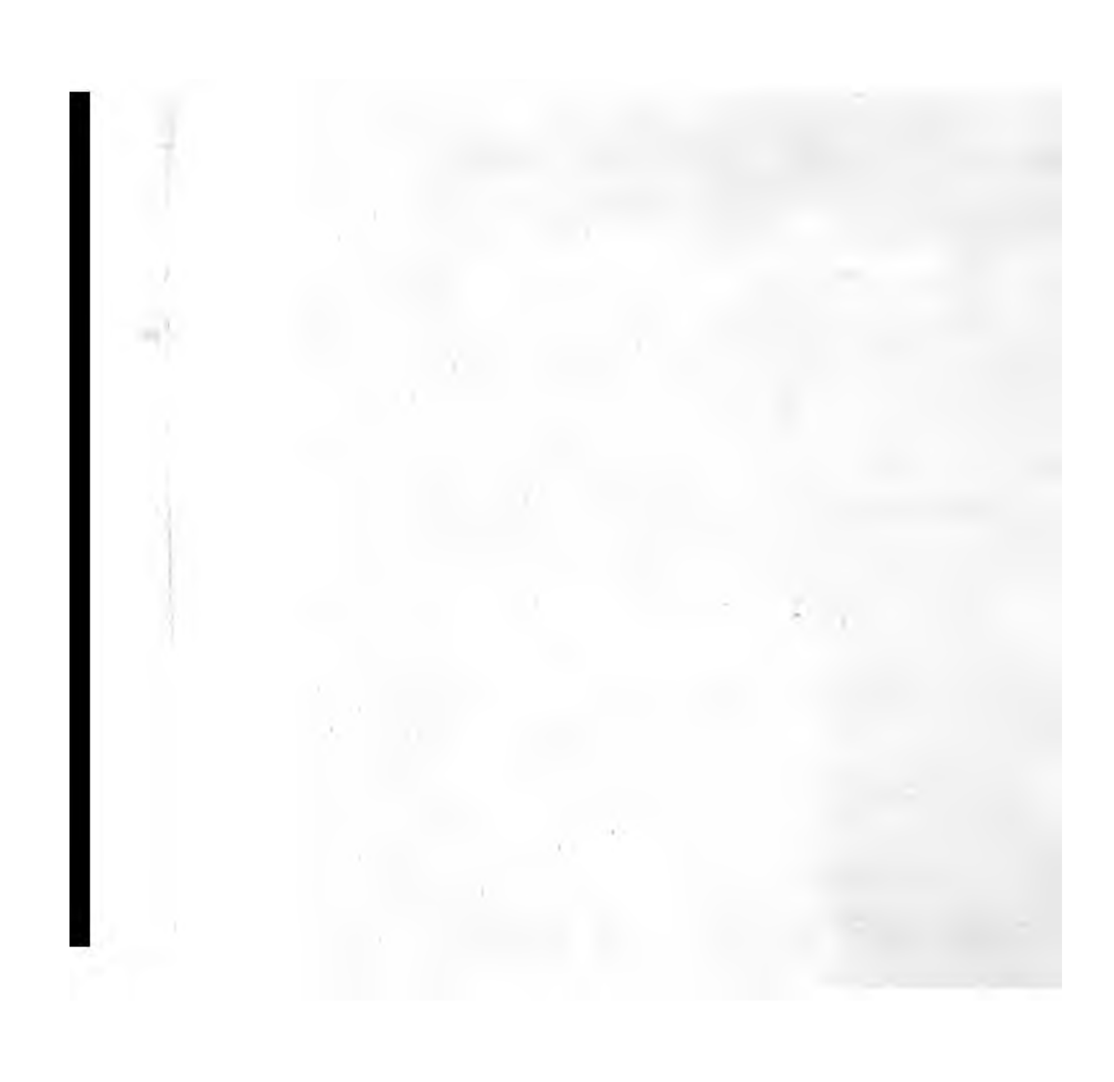


PLANCHE IV.

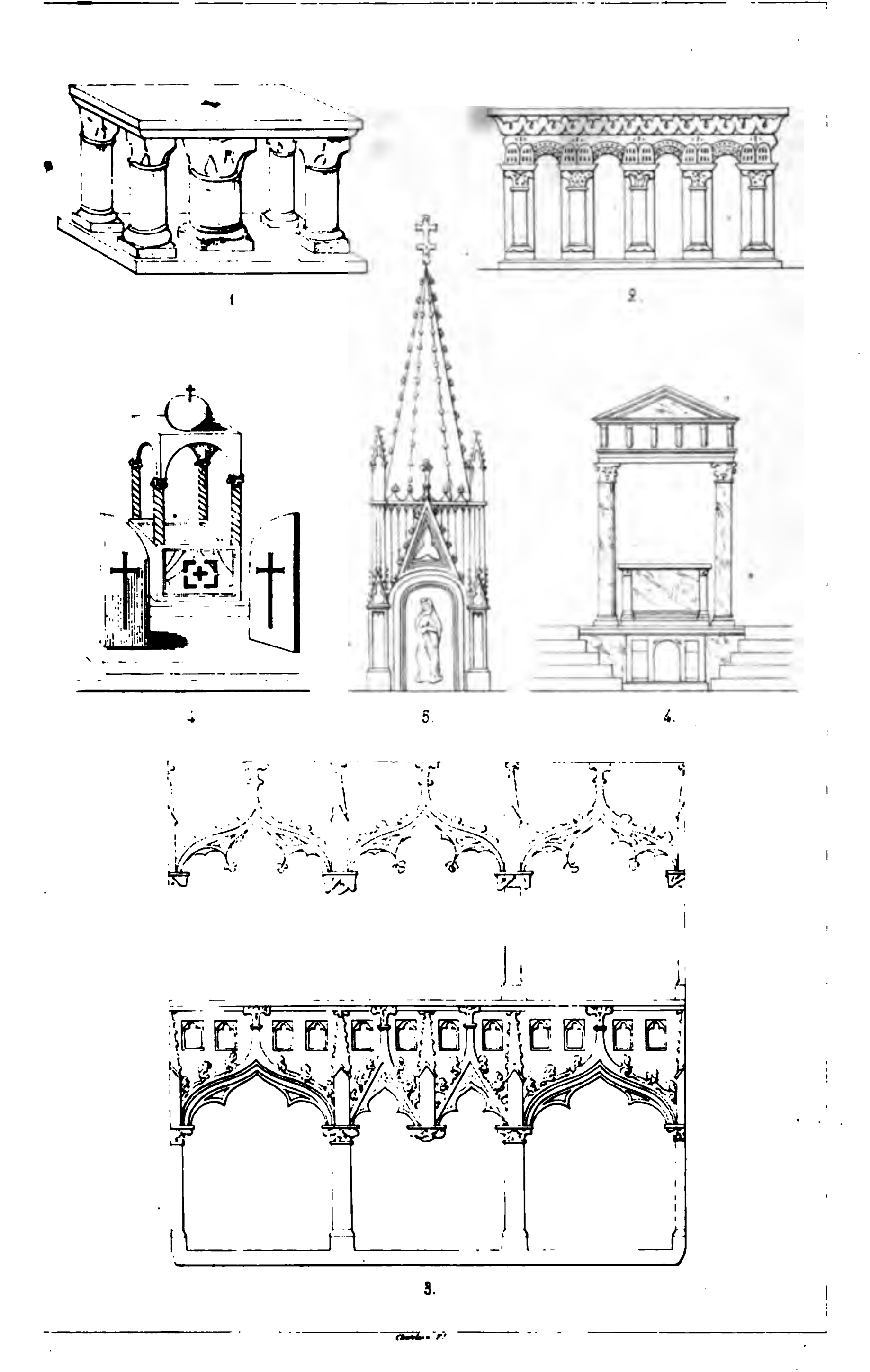


PLANCHE V.

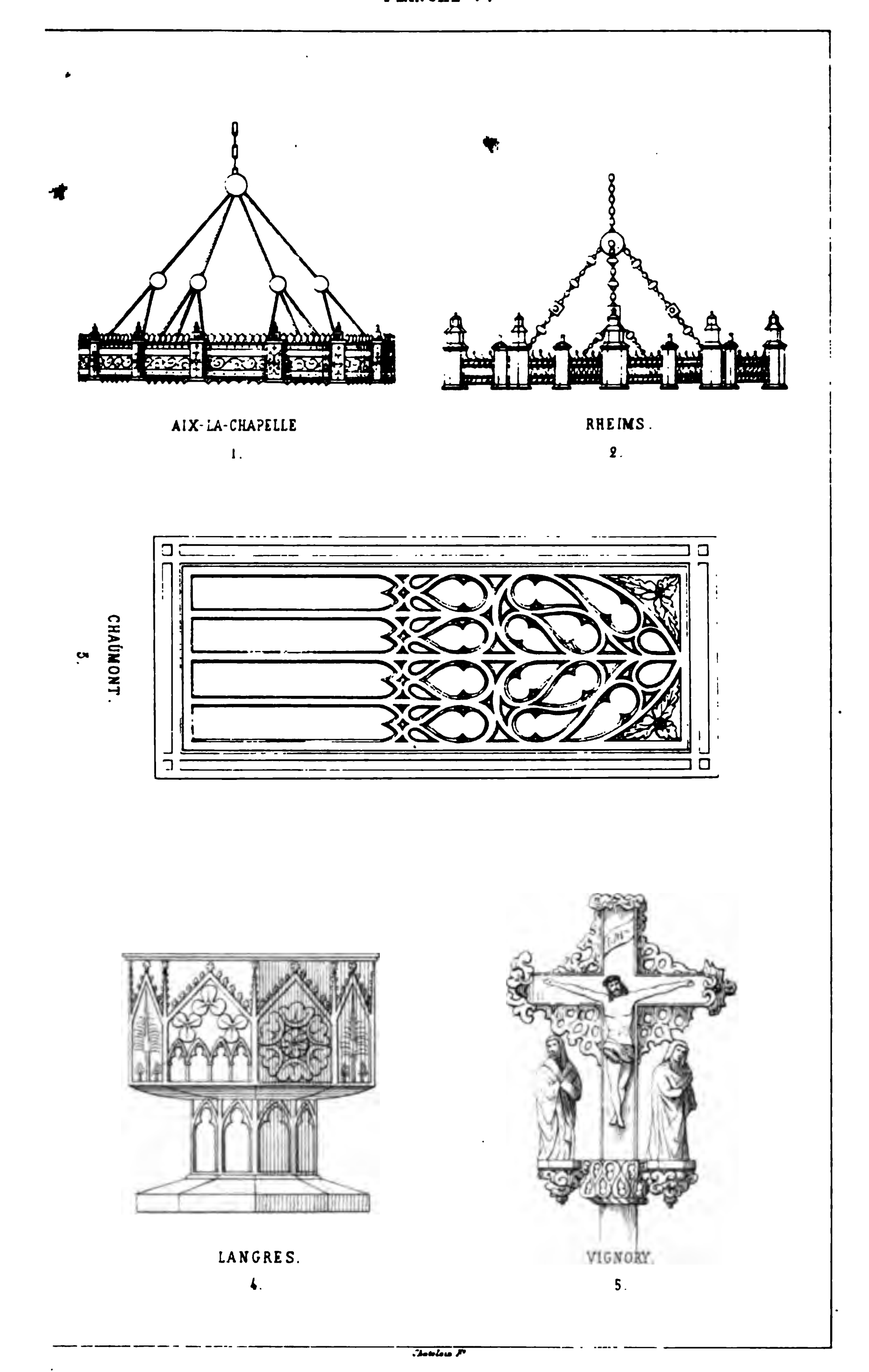


PLANCHE VI.

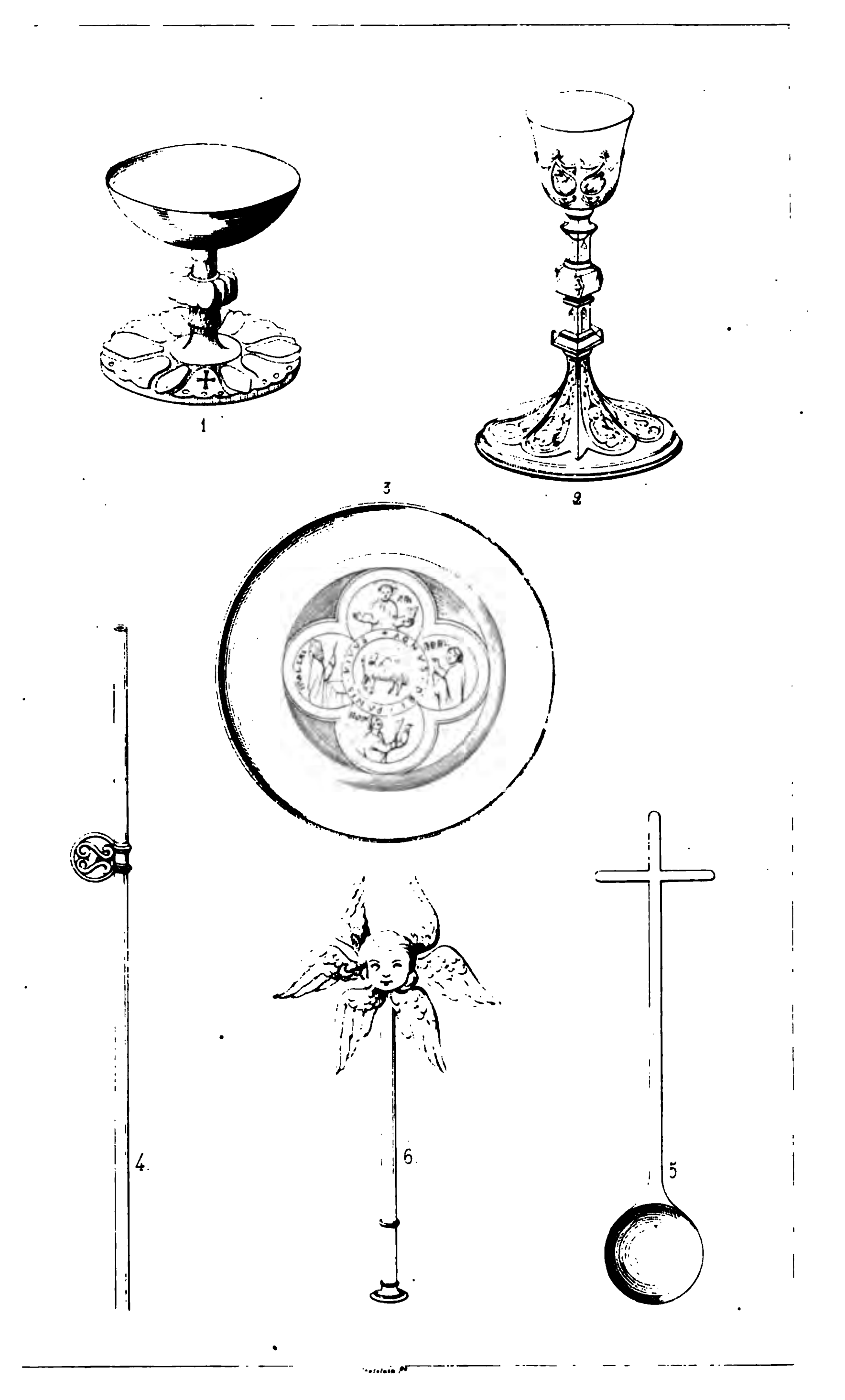
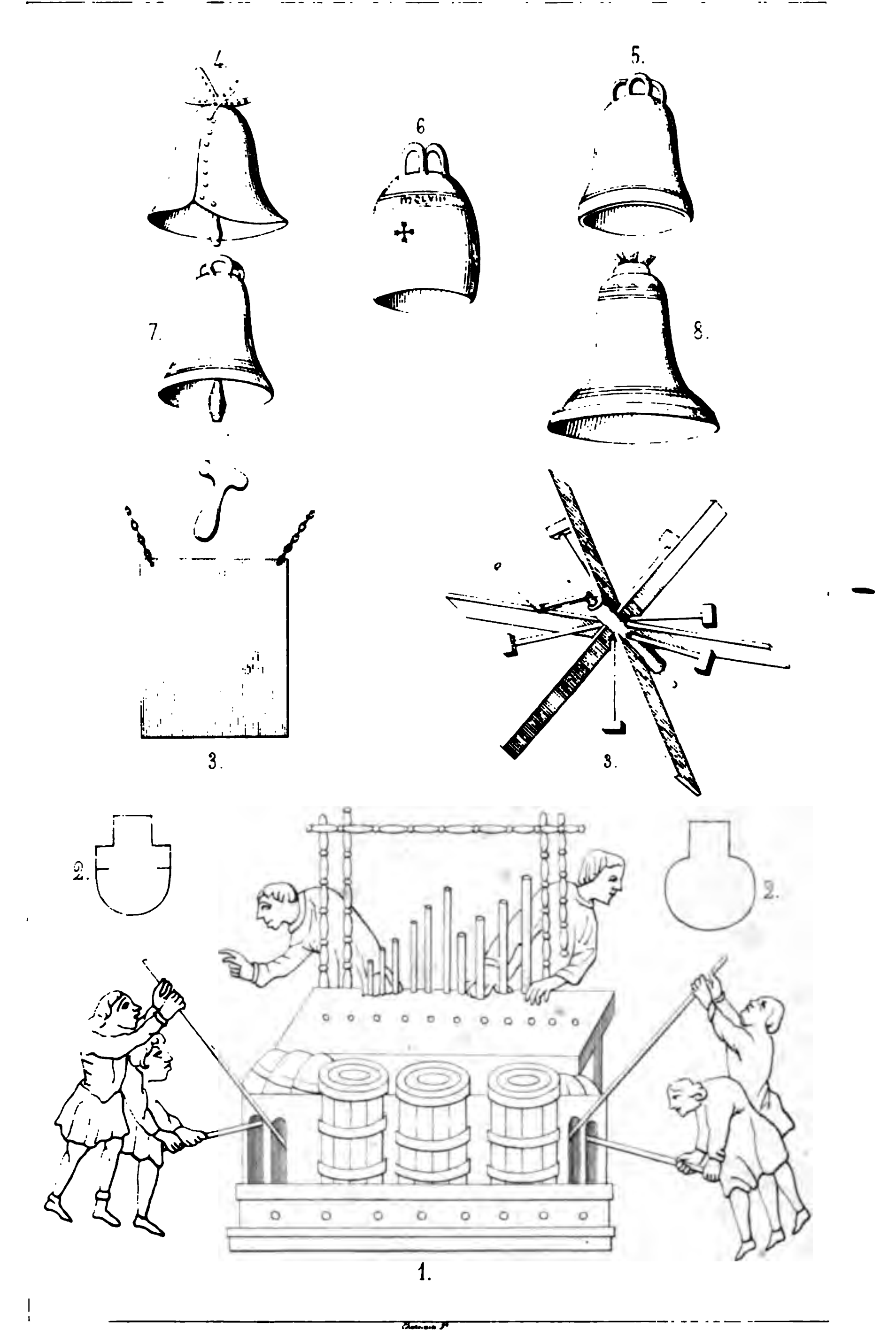


PLANCHE VII.



1. Étole de St-Thomas-Becket à Sens.

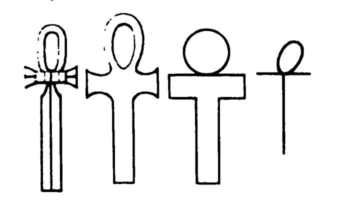
PLANCHE VIII.

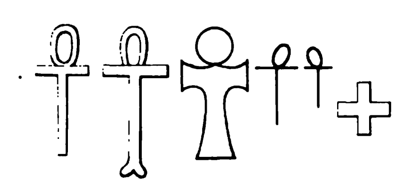


1. Orgue du Psautier d'Eadwine, XII[e] siècle. — 2. Touches anciennes. — 3 Sémantères.
4. VII[e] siècle. — 5. IX[e] siècle. — 6. XII[e] siècle. — 7. XIII[e] siècle. — 8. XIV[e] siècle.

PLANCHE IX.

Croix ansées Égyptiennes. Croix chrétiennes d'Égypte.



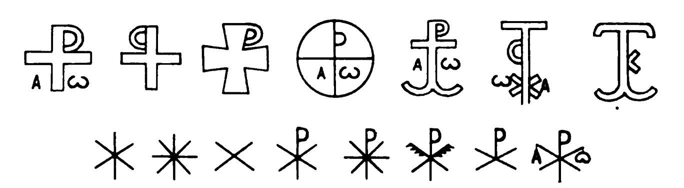








Divers monogrammes du Christ.



Symboles cruciformes asiatiques.

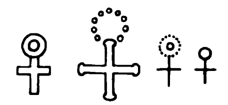
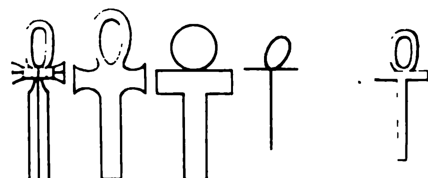
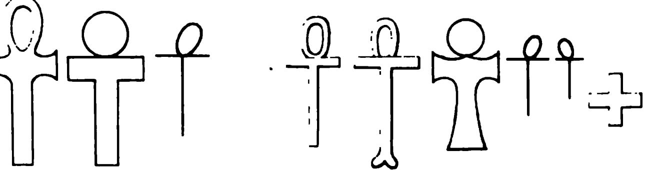


PLANCHE IX.

Croix ansées Égyptiennes. Croix chrétiennes d'Égypte.



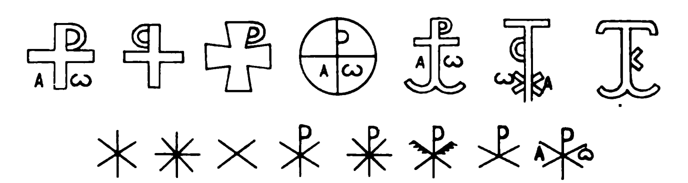




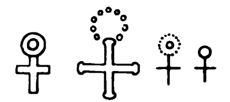




Divers monogrammes du Christ.



Symboles cruciformes asiatiques.



1 Punctum

2 Virga, Virgula

3 Podatus

4 Clivus, Clivis

5 Torculus

6 Scandicus

7 Climacus

8 Quilisma ascen.

9 Quilisma desc.

10 Porrectus

11 Distrophus

12 Tristophus

13 Epiphonus

14 Cephalicus

15 Podatus major

16 Pressus minor et major

